This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

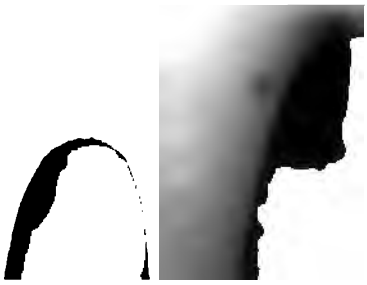
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

28
890.

6000114421



Kritiſche Schriften

von

Auguſt Wilhelm von Schlegel.

Zweiter Theil.

Berlin,
bei G. Reimer.
1828.

Inhalt

des zweiten Theiles.

Seite.

XV. Bürger. 1800. 1
(Charakt. u. Kritiken. B. II.)

XVI. Matthiſſon, Voß und F. W. A. Schmidt. Eine Zuſammenſtellung. 1800.

1. Matthiſſon. 82
2. Voß. Muſenalmanache für 1796, 97 und 1800. 97
3. Vergleichung. 104
(Athenäum. B. III.)
Anmerkung zum neuen Abdruck. 112

XVII. Regulus. Trauerſpiel von Collin, aufgeführt in Berlin im Jahre 1802. 122
(Zeitung für die elegante Welt.)

XVIII. Ueber den Deutſchen Jon. Schreiben an den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt. Im Auguſt 1802. 128
(Zeit. für die elegante Welt.)

XIX.* Die Gemälde. Geſpräch. In Dresden 1798. 145
(Athenäum. B. II.)

Seite.

XX. Ueber Zeichnungen zu Gemälden und John Flaxman's Umriſſe. 1799. 253
(Athenäum. B. II.)
Anmerkung zum neuen Abdruck. 306

XXI. Ueber das Verhältniß der ſchönen Kunſt zur Natur; über Täuſchung und Wahrſcheinlichkeit; über Stil und Manier. Aus Vorleſungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802. 310
(Prometheus. Eine Zeitſchrift. Herausgegeben von Leo von Seckendorf. Wien 1808. Heft. V.)

XXII. Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künſtler. Im Sommer 1805. 337
(Jen. Allg. Litt. Zeitung. 1805. Intelligenz-Blatt. Nr. 120. 121.)

XXIII. Johann von Fieſole. Nachricht von ſeinem Leben, und Beſchreibung ſeines Gemäldes: Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus. 371
(Zum erſtenmal gedruckt in Paris 1817. Fol. nebſt funfzehn Blättern, gezeichnet von W. Ternite und geſtochen von Forſell.)

XXIV. Corinna auf dem Vorgebirge Miſeno, nach dem Roman der Frau von Staël. Gemälde von Gérard. 1821. 412
(Morgenblatt. Jahrg. 1822. Kunſtblatt. Nr. 7.)
Anmerkung zum neuen Abdruck. 419

XV.

Bürger.

1800.

Bürgers Nachlaß iſt nun ſeit einigen Jahren der Welt vollſtändig übergeben worden: der Ertrag eines auf manche Weiſe verkümmerten und gedrückten Lebens. Dieſe wehmüthige Betrachtung muß ſich zuvörderſt denen aufdrängen, welche Bürgern näher gekannt haben: die dem vierten Bande ſeiner ſämtlichen Schriften eingerückte Lebensbeſchreibung, die von der Hand der Freundſchaft mit ſchonender Wahrheitsliebe, und in einem milden und menſchlichen Sinne abgefaßt iſt, wird ſie auch bei andern erwecken; ja ſogar den mit allen Umſtänden unbekannten, aber aufmerkſamen Leſer müſſen eine Menge Spuren in den Gedichten ſelbſt darauf führen. Sie wird um ſo trauriger, wenn man bedenkt, daß, nebſt den Folgen früher Gewöhnungen und Schwächen, welche die natürliche und bürgerliche Ordnung der Dinge weit härter als nach ihrem Verhältniſſe zur Sittlichkeit zu

bestrafen pflegt, nebst der Zerrüttung einer unglücklichen Leidenschaft, und in den letzten Jahren häuslichen Verdrusses, gerade seine Neigung zur Poesie und seine Beschäftigung mit ihr es war, was ihn abhielt, sein zeitliches Wohl entschloßner und rüstiger anzubauen; was seine Tage verbitterte und wahrscheinlich verkürzte. Wenige haben die dichterische Weihe und ihr Theil Ruhmes um einen so theuren Preis gekauft. Auch darf man nicht etwa annehmen, eine anhaltende Erhöhung seines innern Daseyns habe ihm manche äußere Entbehrung vergütet, und er habe im sorglosen Besitze aus der Fülle seiner begeisterten Träume nur gelegentlich einiges festgehalten und durch die Schrift mitgetheilt. Nein, er hat wirklich alles gegeben, was er hatte: der Umfang seiner dichterischen Sphäre in den vorhandenen Werken bezeichnet uns das ganze Vermögen seines Geistes, wie den erlangten Grad von Meisterschaft. Seine heitern regsamen Momente konnten nur in wenige Brennpunkte zusammengedrängt eine glänzende Erscheinung machen, und was seinen Gedichten den ausgebreitetsten Beifall verschafft hat, das Frische, Gesunde, die energische Stimmung, hatte sich bei ihm aus dem Leben in die Poesie hinübergerettet, und beurkundet angebohrne Ansprüche an eine schönere geistige Jugend, die ihm in der Wirklichkeit nie zu Theil ward.

Bürgers Eintritt in seine Laufbahn war nicht ohne begünstigende Umstände. Ein kühnerer Geist regte sich um diese Zeit in unserer ganzen Litteratur, gleichgesinnte Freunde begleiteten ihn, und bald kam ihm der Beifall einer jubelnden Menge entgegen, die alles Neue mit der

lebhafteſten Theilnahme aufnahm, und für die bei der bisherigen Eingeſchränktheit ſo vieles neu war. Er hielt ſich nicht mit Unrecht für einen von den Befreiern der Natur vom Zwange willkührlicher Regeln, und ward als der Erfinder oder Wiederbeleber ächter Volkspoeſie ohne Widerrede anerkannt. Dieß gab ihm Muth und Sicherheit, wenn er gleich nicht in die trunkenen Hoffnungen Mancher einſtimmen konnte, die nicht nur ohne Theorie und Kritik, ſondern ohne alles gründliche Kunſtſtudium das Höchſte in der Poeſie, als die ihrem wahren Weſen nach nur eine freie Ergießung ſich ſelbſt überlaſſener Originalität ſey, zu ergreifen gedachten. Dagegen wurde er auch zu den Verirrungen, die bald auffallend überhand nahmen, nicht mit fortgeriſſen, und der Einfluß damals herrſchender Anſichten auf ſeine Grundſätze und Ausübung zeigt ſich nur bei einer näheren Prüfung. So viele zuverſichtliche Kraftverheißungen gingen ohne bleibende Spur vorüber, und nachdem die ſogenannte Sturm- und Drangperiode in den ſiebziger Jahren des verfloſſenen Jahrhunderts ausgetobt hatte, ließ ſich in den Achtzigern eine gewiſſe Erſchlaffung ſpüren, die durch mancherlei zuſammentreffende Umſtände vermehrt ward. Die Lethargie war ſo unerwecklich, daß ſelbſt das Wiederauftreten jenes großen Geiſtes, welcher zu der vorhergehenden Periode den erſten Anſtoß gegeben hatte, und deſſen Jugendwerke, die auf dem Standpunkte einer umfaſſenden hiſtoriſchen Kritik nur als vorläufige Proteſtationen gegen die Anmaaßungen der conventionellen Theorie erſcheinen, damals das Ziel verkehrter Nachahmungen geweſen waren: daß ſelbſt das Wiederauftreten

Goethe's, sage ich, in der Gestalt des reifen, selbstständigen, besonnenen Künstlers unmittelbar keine sichtbare bedeutende Wirkung hervorbrachte. Der Glaube, der in Rücksicht auf die, welche ihn hegen, seinen guten Grund zu haben pflegt, das Gebiet der Dichtung ziehe sich gegen das der Begriffe immer enger zusammen, jede neue und große Hervorbringung in der Poesie werde immer schwieriger, ja unmöglich: dieser Glaube verrieth sich an mancherlei Symptomen als allgemein herrschend, und Bürger hatte häufige Anwandlungen von diesem Kleinmuth. Eine Kritik, die ihn noch in den letzten Jahren traf, die Beurtheilung der zweiten Ausgabe seiner Gedichte in der Jenaischen Litteratur-Zeitung, war eben nicht gemacht, ihn davon zu heilen: sie drohte seinem Ruhme einen gefährlichen Stoß, ohne daß er in seinem Innern einen rechten Gegenhalt wider sie gefunden hätte *). So hatten sich alle Umstände zu seinem Nach-

*) Der anonyme Verfasser dieser Recension, welcher sich gleichwohl leicht errathen ließ, und nicht unbekannt bleiben konnte, war Schiller. Dieß kränkte Bürgern um so mehr, weil er für den Dichter der Götter Griechenlandes eine lebhafte Bewunderung gefaßt hatte. Die Recension war mit der kalten abgezirkelten Eleganz abgefaßt, welche Schillers damaligen prosaischen Schriften eigen war, und in seinen Briefen über ästhetische Erziehung in die äußerste Erstorbenheit überging; aber sie imponirte dem Publicum und Bürgern selbst durch eine gewisse Würde, durch den Schein der philosophischen Tiefe, und durch den noch mehr trügerischen Schein der Mäßigung. Anm. zum neuen Abdruck.

theile gewandt. Zu den allgemeinen Einflüssen einer einschläfernden, isolirenden, ungedeihlichen Zeit nehme man nun insbesondre den umwölkten Horizont seiner weltlichen Aussichten, Kränklichkeit, Sorgen, und die Nothwendigkeit zu Beschäftigungen zu greifen, worin er sich entweder seines wenigen Berufs oder ihrer Beschaffenheit wegen nicht hervorthun konnte, Trennung von alten Freunden und Geistesgenossen, Mangel an bereichernden und auffodernden Anschauungen, eine freudenlose Umgebung sowohl von Seiten der Natur als des geselligen Lebens *), endlich das beständige Ringen eines beleidigten Selbstgefühls gegen den Uebermuth von Gelehrten, die sich in geistlosem Sammlerfleiß zur Verachtung alles Edlen und Schönen verhärtet hatten, und mit denen ihn sein Verhältniß nun einmal zusammenstellte **): so hat

*) Bürger pflegte wohl den Ausruf Hallers in einem schwermüthigen Gedichte auf sich anzuwenden:

Ja, recht in seinem Zorn hat das gerechte Wesen
Mir diesen fernen Ort zur Wohnung auserlesen!

Anm. z. u. A.

**) Namen zu nennen, ist unnöthig: wer das damalige Göttingen gekannt hat, wird sie leicht ergänzen. Die Thatsache kann ich bezeugen, daß mehrere Professoren der berühmten Universität Bürgern mit großer Verachtung begegneten, und von ihm sprachen wie von einem Ausgestoßenen der bürgerlichen Gesellschaft. Und diese Geringschätzung gründete sich nicht sowohl auf einige Umstände seines Lebens, wobei Bürger mehr zu beklagen als zu verdammen war; als darauf, daß er die brodlose Kunst der Poesie trieb, und keine Compendien zu schrei-

nen alle Züge zu dem traurigſten Bilde, das ſich von dem Leben und dem allmäligen Untergange eines Dichters nur immer entwerfen läßt.

Bürger als Menſch wäre alſo gar leicht gerechtfertigt, wenn er auch mit dem anvertrauten Pfunde ſeines Talents weit weniger gewuchert hätte, als er wirklich

---

hen wußte. Einen Dichter in Göttingen zu dulden, ſchien ganz unerträglich, und in der That paßte es nicht zum beſten. Bei meinem Eintritt in das akademiſche Leben als ein junger Schüler wurde ich ſehr bedenklich gegen den Umgang mit Bürgern gewarnt. Mir aber, einem leidenſchaftlichen Verſemacher von Kindesbeinen an, war nichts angelegener als den Sänger der Lenore kennen zu lernen. Da nun nach einiger Zeit der Umgang lebhafter wurde, bei unſern täglichen Spaziergängen die Poeſie der beſtändige Gegenſtand unſrer Unterredungen war, da Bürger oft ganze Nachmittage bei mir zubrachte, in meinem Zimmer an ſeinen Liedern arbeitete, oder auch ſcherzhafte Aufgaben der Verſification mit mir um die Wette ausführte: ſo hielt man mich für einen ſchon halb verlorenen jungen Menſchen. Heyne nahm an jener engen Denkart keinen Antheil: ſo viel ich weiß, wurde auf ſeine Verwendung Bürger zum Profeſſor befördert, welches Amt ihm jedoch nur neue Qual zuzog. Auch mit einem eben ſo witzigen Kopfe und geiſtreichen Denker als gründlichen Gelehrten, mit Lichtenberg, ſtand Bürger, ohne häufigen Umgang, in einem freundſchaftlichen Verhältniſſe. Eben ſo mit dem Mathematiker Käſtner. Jedoch zog er ſich von dieſem bei folgender Gelegenheit ein Epigramm zu. Bürgern wurde für den jährlich erſcheinenden Muſenalmanach eine Unzahl ſchlechter Verſe eingeſandt,

gethan hat. Allein die Zufälligkeiten, welche die Entſtehung eines Kunſtwerkes umgaben, dürfen nicht in Anſchlag gebracht werden, wenn von einer Beurtheilung nach Kunſtgeſetzen die Rede iſt. Man kann nicht aus Menſchenliebe Beifall zollen, noch aus Mitleiden bewun-

---

die oft der Gegenſtand unſers Scherzes und unſrer Verzweiflung waren. Er klagte darüber in dem »Gebet eines an das Kreuz der Verlegenheit genagelten Herausgebers:«

Vergieb, o Vater der neun Schweſtern,
Die unter deinem Lorbeer ruhn!
Vergieb es denen, die dich nun
Und immerdar durch Stümperwerke läſtern:
Sie wiſſen ſelbſt nicht was ſie thun.

Dieſes Epigramm taugte freilich nicht viel: bei der gewaltſam herbeigezogenen Anſpielung hatte noch die Ueberſchrift zu Hülfe genommen werden müſſen. Käſtner, der in allem, was auf die Religion Bezug hatte, ſehr ſtrenge geſinnt war, fand darin eine Profanation, und ſchrieb:

Und ſpräch' er auch vom Kreuz herab noch frecher:
Wer fragt darnach? Er iſt der linke Schächer!

Dieſe Zeilen wurden Bürgern in die Hände geſpielt. — »Was iſt zu thun, mein verehrter Freund?« ſagte ich: »Sie werden es ſchon in Geduld hinnehmen müſſen; denn »hier iſt wirklich epigrammatiſcher Witz, und es war »nicht möglich treffender zu erwiedern.« — Worin mir denn Bürger bereitwillig beiſtimmte. Indeſſen wünſchte Käſtner ſeine oft unbedeutenden Verſe wieder in den Muſenalmanach eingerückt zu ſehen, und ſo wurde bald ein Friede vermittelt. Anm. d. A.

dern. Es wäre möglich, daß dieser Baum, in einen andern Boden versetzt, und bei andrer Witterung, seiner Art nach weit bessere Früchte getragen hätte: aber diese Betrachtung kann mich nicht bewegen, den Geschmack der wirklich getragenen Frucht anders anzugeben, als ich ihn empfinde. Mit dem Hinstellen für die äußere Anschauung ist das Gedicht oder sonstige Erzeugniß des Geistes von der Person des Hervorbringers eben so abgelöst, wie die Frucht, welche genossen wird, vom Baume; und wenn gleich die sämtlichen Gedichte eines Mannes seinen poetischen Lebenslauf darstellen, und zusammen gleichsam eine künstlerische Person bilden, in welcher sich die Eigenthümlichkeit der wirklichen mehr oder weniger, unmittelbar oder mittelbar offenbart: so müssen wir sie doch als Erzeugnisse der Freiheit, ja der Willkühr, ansehen, und es dahin gestellt seyn lassen, ob der Dichter sein Inneres nicht auf ganz andere Weise in seinen Werken hätte abspiegeln können, wenn er gewollt hätte.

Das war es wohl eben, was Bürgern in der oben erwähnten Beurtheilung in der Jenaischen Litteraturzeitung am empfindlichsten kränkte, daß sie diese Trennung nicht zugab, daß so bestimmt darin ausgesprochen wurde, was man am Dichter vermisse, gehe dem Menschen ab. Es ward ihm Mangel an Bildung vorgeworfen, in einem Alter, wo man eine solche Versäumniß schwerlich mehr nachhohlt. Dadurch spielte der Kritiker die Frage eigentlich in ein ihm fremdes Gebiet. Speculativ und im voraus betrachtet, erscheint eines Menschen freie in ihn selbst zurückgehende Thätigkeit als eine Schöpfung aus

nichts; hiſtoriſch aber von hinten nach angeſehen, wird ſie zu einem bedingten Gliede in einer Reihe von Urſachen und Wirkungen: und wenn ſich aus jenem Standpunkte alles von ihm fodern läßt, ſo muß man auf dieſem ſchlechthin mit dem vorlieb nehmen, was er wirklich geworden iſt. Ob jemand die äußeren und inneren Anregungen zu einer höheren Ausbildung gehörig benutzt hat? ob nicht, wenn bei ſeinem redlichen Beſtreben noch Rohheit in ihm zurückblieb, urſprüngliche und unüberwindliche Anlagen ihm den weiteren Fortſchritt wehrten? Dieß ſind Fragen, die er in der geheimſten Stille mit ſich auszumachen hat; und die moraliſchen Angelegenheiten eines noch lebenden Menſchen vor das große Publicum zu ziehen, iſt in der That grauſam, wenn ihm auch in der Sache ſelbſt nicht das mindeſte Unrecht geſchähe *). Davor iſt man aber niemals ſicher: denn

*) Damals, als ich den obigen Aufſatz ſchrieb, hatte ich Urſache, mit Schillers Betragen in ſeinem perſönlichen Verhältniſſe zu mir ſehr unzufrieden zu ſeyn. Dieß machte mich eben zurückhaltend. Auch hielt ich mich nicht für berechtigt, die Schutzmauer der Anonymität zu durchbrechen, wohinter Schiller, ungeachtet der Auffoderung Bürgers ſich zu nennen, verſchanzt geblieben war. Jetzt, nachdem die beiden Gegner ſeit ſo vielen Jahren aus dem Leben geſchieden ſind, ſteht der Freimüthigkeit kein Bedenken im Wege. Schillers Recenſion war meines Erachtens eine nach den Geſetzen der litterariſchen Moral nicht wohl zu rechtfertigende Handlung. Wie kam gerade Schiller dazu, über einige in Bürgers Gedichten ſtehen gebliebene geſunde Derbheiten wie ein Rhadamantus zu

dern. Es wäre möglich, daß dieser Baum, in einen andern Boden versetzt, und bei andrer Witterung, seiner Art nach weit bessere Früchte getragen hätte: aber diese Betrachtung kann mich nicht bewegen, den Geschmack der wirklich getragenen Frucht anders anzugeben, als ich ihn empfinde. Mit dem Hinstellen für die äußere Anschauung ist das Gedicht oder sonstige Erzeugniß des Geistes von der Person des Hervorbringers eben so abgelöst, wie die Frucht, welche genossen wird, vom Baume; und wenn gleich die sämtlichen Gedichte eines Mannes seinen poetischen Lebenslauf darstellen, und zusammen gleichsam eine künstlerische Person bilden, in welcher sich die Eigenthümlichkeit der wirklichen mehr oder weniger, unmittelbar oder mittelbar offenbart: so müssen wir sie doch als Erzeugnisse der Freiheit, ja der Willkühr, ansehen, und es dahin gestellt seyn lassen, ob der Dichter sein Inneres nicht auf ganz andere Weise in seinen Werken hätte abspiegeln können, wenn er gewollt hätte.

Das war es wohl eben, was Bürgern in der oben erwähnten Beurtheilung in der Jenaischen Litteraturzeitung am empfindlichsten kränkte, daß sie diese Trennung nicht zugab, daß so bestimmt darin ausgesprochen wurde, was man am Dichter vermisse, gehe dem Menschen ab. Es ward ihm Mangel an Bildung vorgeworfen, in einem Alter, wo man eine solche Versäumniß schwerlich mehr nachhohlt. Dadurch spielte der Kritiker die Frage eigentlich in ein ihm fremdes Gebiet. Speculativ und im voraus betrachtet, erscheint eines Menschen freie in ihn selbst zurückgehende Thätigkeit als eine Schöpfung aus

ſchon Forte angeben. Wenn wir uns, ohne über den Urheber richten zu wollen, bloß an das geleiſtete halten, ſo bekommen wir ſtatt eines unbekannten, unergründlichen und ins Unendliche hin beſtimmbaren Subjects, das auf ſich ſelbſt hätte handeln ſollen und können, beſtimmte Objecte, auf die der Dichter gehandelt hat: nämlich ſeine Vorbilder; die poetiſchen Gattungen, wie ſie ſich hiſtoriſch gebildet haben oder durch ihren Begriff unwandelbar feſtgeſetzt ſind; die gewählten Gegenſtände, die ihm vielleicht zum Theil von außen her überliefert wurden; endlich die Sprache und die äußerlichen Formen der Poeſie, die Sylbenmaaße, wie er ſie vorfand und bearbeitete.

Sollte bei einer Prüfung der Bürgeriſchen Gedichte nach dieſen Rückſichten, und ihrer Zuſammenhaltung mit dem unbedingten Maaßſtabe des Kunſtgeſetzes, auch vieles von dem wegfallen müſſen, was Bürger ſich ſelbſt zuſchrieb, und was ihm ſeine mitlebenden Leſer größtentheils bereitwillig zugeſtanden: ſo glaube ich doch den Schatten meines Freundes durch offene Darlegung meiner jetzigen Ueberzeugungen darüber nicht zu kränken. Er iſt jetzt aus dem Reiche ſinnlicher Täuſchungen entrückt, und wenn ſich die Abgeſchiedenen noch um unſre Angelegenheiten bekümmern, ſo liegt ihm unſtreitig das Gedeihen der göttlichen Poeſie überhaupt mehr am Herzen, als die Beiträge ſeines beſchränkten Selbſt, wiewohl er im Leben es vielleicht nie völlig zu dieſer Entäußerung bringen konnte. Zudem iſt es eine vergebliche Hoffnung, einem menſchlichen Werke durch Verſchweigung der Mängel einen höheren Ruhm friſten zu wol-

zwiſchen das Innerſte des Gemüths und ſeine Erſcheinung in einem Kunſtwerke treten Organe und Medien zwiſchen ein, welche die Mittheilung leicht unvollſtändig machen oder entſtellen. Es giebt Menſchen, die nicht ohne widerliche Verzerrungen weinen können, wenn ihr Gefühl auch das mildeſte und edelſte wäre; es giebt harthörige Muſiker, die ihre Zuhörer mit häufigem Fortiſſimo heimſuchen, weil ſie nur Piano hören, wenn ſie

---

Gericht zu ſitzen? Der Verfaſſer der Räuber, in deſſen früheren Gedichten und Dramen ſo manche Züge jedes zarte Gefühl verletzen, mußte wiſſen, wie leicht genialiſcher Uebermuth zu wilden Ausſchweifungen fortreißt. Oder war es gerade das Bewußtſeyn dieſer neuerdings mit ihm ſelbſt vorgegangenen Verwandlung, was ihn ſo unerbittlich ſtrenge machte? Und hatte er denn wirklich die alte Haut ſo vollſtändig abgeſtreift, als er damals glaubte? Ueberdieß hat Schiller durch dieſe Beurtheilung nur eine ſchwache Probe ſeiner Kennerſchaft gegeben. Er hätte Bürgern nicht tadeln ſollen, weil er ihn nicht gehörig zu loben verſtand. Wie er das Weſen der Gattung, worin Bürger wenigſtens zuweilen ein vollendeter Meiſter war, begriffen hatte, das zeigen die Balladen, die er ſpäter, wetteifernd mit Goethe, aber gegen den Willen der Minerva dichtete. Es hat hiebei eine Nemeſis gewaltet, und Bürgern iſt, zwar erſt nach ſeinem Tode, die vollſtändigſte Genugthuung zu Theil geworden, indem nun die Vergleichung zwiſchen der Lenore, dem wilden Jäger, der Tochter des Pfarrers zu Taubenhain, den Weibern von Weinsberg, und dem Fridolin, dem Taucher, dem Ritter von Rhodus u. ſ. w. angeſtellt werden kann. Anm. z. n. A.

ſchon Forte angeben. Wenn wir uns, ohne über den Urheber richten zu wollen, bloß an das geleiſtete halten, ſo bekommen wir ſtatt eines unbekannten, unergründlichen und ins Unendliche hin beſtimmbaren Subjects, das auf ſich ſelbſt hätte handeln ſollen und können, beſtimmte Objecte, auf die der Dichter gehandelt hat: nämlich ſeine Vorbilder; die poetiſchen Gattungen, wie ſie ſich hiſtoriſch gebildet haben oder durch ihren Begriff unwandelbar feſtgeſetzt ſind; die gewählten Gegenſtände, die ihm vielleicht zum Theil von außen her überliefert wurden; endlich die Sprache und die äußerlichen Formen der Poeſie, die Sylbenmaaße, wie er ſie vorfand und bearbeitete.

Sollte bei einer Prüfung der Bürgeriſchen Gedichte nach dieſen Rückſichten, und ihrer Zuſammenhaltung mit dem unbedingten Maaßſtabe des Kunſtgeſetzes, auch vieles von dem wegfallen müſſen, was Bürger ſich ſelbſt zuſchrieb, und was ihm ſeine mitlebenden Leſer größtentheils bereitwillig zugeſtanden: ſo glaube ich doch den Schatten meines Freundes durch offene Darlegung meiner jetzigen Ueberzeugungen darüber nicht zu kränken. Er iſt jetzt aus dem Reiche ſinnlicher Täuſchungen entrückt, und wenn ſich die Abgeſchiedenen noch um unſre Angelegenheiten bekümmern, ſo liegt ihm unſtreitig das Gedeihen der göttlichen Poeſie überhaupt mehr am Herzen, als die Beiträge ſeines beſchränkten Selbſt, wiewohl er im Leben es vielleicht nie völlig zu dieſer Entäußerung bringen konnte. Zudem iſt es eine vergebliche Hoffnung, einem menſchlichen Werke durch Verſchweigung der Mängel einen höheren Ruhm friſten zu wol-

len, als der ihm zukommt: vielmehr ſteht zu befürchten, in der Folge möchte mit dem ſo lange eingebildeten Werth, der ſich nicht bewährt gefunden, auch der ächte verkannt und bei Seite geſchoben werden; und es iſt daher in jedem Falle heilſam, die Sichtung zeitig ohne Rückhalt vorzunehmen. Man muß wünſchen, daß Bürgers Gedichte künftig nur nach ihrem reinen Gehalt wirken: da jedoch, wie es ſcheint, unſre Litteratur die ganze Schule möglicher Misverſtändniſſe durchmachen mußte, um zu dem Rechten zu gelangen, ſo iſt ihnen auch die bisherige negative Wirkung, daß ſie hievon ihr Theil getragen, zu Gute zu rechnen.

Bei einem Dichter, wie Bürger, der gar nicht etwa wie ein begünſtigter Liebling der Natur den erſten Anmuthungen folgte, und alles mit fruchtbarer Leichtigkeit hinſchüttete, ſondern meiſtens langſam und mit Mühe, ja nicht ſelten mit ängſtlichem Fleiße ſeine Sachen ausarbeitete und überarbeitete, ſind die leitenden Begriffe bei ſeiner Ausübung der Kunſt von großer Wichtigkeit, um uns über die Urſachen des Gelingens und Verfehlens aufzuklären. Ich finde deren hauptſächlich zwei während ſeines ganzen poetiſchen Lebenslaufes herrſchend: Popularität und Correctheit; obſchon natürlicher Weiſe jener in deſſen erſter Hälfte, dieſer in der letzten mehr hervorſtach. Dazu kam noch in den ſpäteren Jahren, als ihn eine ſtolz verkennende Kritik an ſich ſelbſt irre gemacht hatte, der ihm eigentlich fremde und aufgedrungene Begriff der Idealität. Er hat zwar in einem eignen Spottgedichte (der Vogel Urſelbſt, ſeine Recenſenten und der Genius) ſeinen Unglauben daran erklärt, aber

nichts deſto weniger ſich dadurch zu mancherlei Aenderungen und Umſchmelzungen beſtimmen laſſen. Dagegen verließen ihn in dieſer Periode die Begriffe von Originalität und Genialität beinahe gänzlich, auf die er immer nur mißtrauend gefußt hatte, und gleichſam um die Sitte ſeiner Altersgenoſſen mitzumachen, welche darauf, wie auf eine glückliche Karte, ihr ganzes Vermögen wagten. Auf das allgemeine Weſen der Poeſie, auf die Nothwendigkeit und ſtrenge Reinheit der Gattungen, ſogar auf die Anlage eines einzelnen Gedichtes im Ganzen ſcheint er wenig Nachdenken verwendet zu haben.

Den Satz, welchen Bürger ſchon in der Vorrede zur erſten Ausgabe ſeiner Gedichte ohne Beweis poſtulirt hatte: Volkspoeſie ſey die vollkommenſte und die einzige wahre; dieſen Satz, folgendermaaßen modificirt »Popularität eines poetiſchen Werkes iſt das Siegel ſeiner Vollkommenheit;« erkannte er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe von neuem an, und ſuchte ihn zu begründen. Wenn man das, was er dabei ſagt, um ſeine Meynung mit dem Worte Volk deutlich zu machen, zuſammenfaßt, ſo läuft es auf einen mittleren Durchſchnitt aus allen Ständen hinaus, und zwar in Anſehung der natürlichen Anlagen und Fähigkeiten; denn in Betreff des Angebildeten und Erworbenen giebt es einen ſolchen mittleren Durchſchnitt überhaupt nicht, indem die an wiſſenſchaftlicher und conventioneller Bildung Theil nehmenden, und die davon ausgeſchloßnen Stände gänzlich getrennt bleiben. Nun läßt ſich aber nicht einſehen, warum die Poeſie, der es gegeben iſt, das Höchſte im

Wenn Bürger mit seiner allgemeinen Foderung der Popularität, die er denn doch vornämlich durch Klarheit und leichte Verständlichkeit erklärt, nur das meynte, daß jedes Gedicht diese Eigenschaften in möglichst hohem Grade nach dem Verhältnisse seines Inhaltes besitzen solle, so kann man sie gern zugeben, bis auf die Ausnahmen, wo ein Schleier von Verworrenheit und Dunkelheit selbst den bezweckten Eindruck hervorbringen hilft, und also ein Mittel der Darstellung wird. Seine Bemerkung scheint dann auch nicht überflüßig, da manche unsrer Dichter ganz gewöhnliche Gedanken durch grammatische und rhetorische Künstelei zu einem schwerfälligen Tiefsinne ungenießbar aufgeschraubt haben: eine Verkehrtheit, wovon Bürger überall frei blieb. Will man aber behaupten, vollkommne Deutlichkeit sey das wesentlichste Erfoderniß zur Volkspoesie, so möchte man mit ihr ganz auf den Irrweg gerathen. Unser Daseyn ruhet auf dem Unbegreiflichen, und die Poesie, die aus dessen Tiefen hervorgeht, kann dieses nicht rein auflösen wollen. Dasjenige Volk, wofür es sich der Mühe verlohnt zu dichten, hat hierüber wie über vieles die natürlichere Gesinnung beibehalten; alles verstehen, das heißt mit dem Verstande begreifen wollen, ist gewiß ein sehr unpopulares Begehren. Beispiele werden dieß einleuchtender machen. Die Bibel, wie sie gegenwärtig in den Händen des Volks ist, wird nur sehr unvollkommen verstanden, ja vielfältigst mißverstanden, und dennoch ist sie ein äußerst populares Buch. Von unsern neueren Exegeten zum allgemeinen Verständnisse zugerichtet, würde sie unfehlbar ihre Popularität großentheils einbüßen.

Die alten besonders katholischen Kirchenlieder, voll der kühnsten Allegorie und Mystik waren und sind höchst popular; die neuen bild- und schwunglosen, vernünftig gemeynten, und wasserklaren, die man an ihre Stelle gesetzt hat, sind es ganz und gar nicht. Und warum sind sie es nicht? Weil in ihrer ekeln Einförmigkeit nichts die Aufmerksamkeit weckt, nichts das Gemüth plötzlich trifft, und es in die Mitte desjenigen versetzt, was ihm durch förmliche Belehrung nicht zugänglich werden würde. Mit einem Wort, wer für das Volk etwas schreiben will, das über dessen irdische Bedürfnisse hinausgehen soll, darf in der weißen Magie, oder in der Kunst der Offenbarung durch Wort und Zeichen, nicht unerfahren seyn.

Bürger wollte nun überdieß nicht bloß ein Volkssänger, sondern auch ein correcter Dichter seyn, und zwar, wie wir sehen werden, nicht etwa in einigen seiner Gedichte volksmäßig und in andern correct, sondern in denselben beides zugleich. Da Correctheit aber durchaus ein Schulbegriff ist, so muß dieß, nebst seinen übrigen Vorstellungen von der Popularität, billig an der seinigen Zweifel erregen. Man wende nicht ein, der Erfolg habe dafür entschieden: Bürger werde überhaupt in einem ausgebreiteteren Kreise gelesen, als vielleicht irgend ein Deutscher Dichter, er habe mit einigen seiner Stücke sogar bei den Ständen Eingang gefunden, die sonst nicht zu lesen pflegen. Denn auch diese sind jetzt durch eine einseitige Aufklärung so vielfältig bearbeitet worden, der Einfluß eines unpoetischen, alles für den Nutzen erziehenden Zeitalters hat sich auf so manchen Wegen bis

zu ihnen erſtreckt, daß ſich von der Popularität bei unſerm jetzigen Volke kein Schluß auf die gültigere bei einem für Naturpoeſie noch nicht verbildeten machen läßt. Gedichte, ſie ſeyen nun für Könige oder Bettler beſtimmt, ſollen kein Beitrag zu einem Noth- und Hülfsbüchlein, ſondern eine freie Ergötzung ſeyn; und die Denkarten und Anſichten, die man als Vorurtheile auszurotten bemüht iſt, möchten gar nahe mit den wunderbaren Dichtungen alter Volkspoeſie zuſammenhängen.

Eine Vergleichung mit dieſer wird alſo die beſten Aufſchlüſſe geben. Die Frage: war Bürger ein Volksdichter? verwandelt ſich demnach in folgende: ſind ſeine Romanzen ächte und unvermiſchte Romanzen? Seine Begriffe von dieſer Dichtart können uns die Prüfung nicht erleichtern: er hat ſie bloß in ſeiner Ausübung niedergelegt; denn daß er bei der zweiten Ausgabe ſeiner Gedichte, was er ſonſt Balladen und Romanzen genannt, unter dem Titel: epiſch-lyriſche Gedichte, zuſammenordnete, darf man nicht zu hoch anrechnen. Werden dieſe Kunſtwörter ſtreng im Sinne der Alten genommen, ſo läßt ſich nichts widerſinnigeres denken; aber ihre Vereinigung ſoll wohl nichts weiter bedeuten, als daß in der Romanze etwas erzählt wird, und daß ſie auch geſungen werden kann: folglich iſt ſie ein epiſch-lyriſches Gedicht. Man ſieht, dieß Stück Theorie iſt wohlfeil zu haben, und Bürger hatte es in der guten Zeit, als noch Engels Theorie der Dichtarten oder gar der Batteux etwas galt, unbeſehens angenommen. Ich will hier nicht entſcheiden, ob ſich die Romanze und die übrigen eigenthümlich modernen Gattungen anders als hiſtoriſch und

genetiſch ableiten laſſen, da die neuere oder romantiſche Poeſie ſich nicht wie die claſſiſche unmittelbar aus reinen Kunſtgeſetzen ſtätig entwickelt hat, ſondern unter der Vermittlung aller Zeitumſtände, welche die Wiedergeburt der Welt begleiteten, vielleicht als Gegenſatz nothwendig, aber doch mit dem Scheine der Zufälligkeit entſtanden iſt. Es wird für unſern Zweck hinreichend ſeyn, die alten Romanzen, die nicht mit Abſicht für das Volk, ſondern unter dem Volke gedichtet wurden, deren Dichter gewiſſermaaßen das Volk im Ganzen war, zu charakteriſiren, wie wir ſie bei den Spaniern, Engländern, Schotten, Dänen und Deutſchen wirklich vorfinden.

Der Name Romanze, der bei den Spaniern wohl zuerſt in dieſer Bedeutung gebraucht worden, iſt ſehr ſprechend. Romance heißt ſoviel als lingua volgare, die neuere Volksſprache, die ſich im Conflict einer barbariſchen mit einer gelehrten und claſſiſch vollendeten endlich gebildet hatte, ſo wie überhaupt aus dieſem Chaos ſtreitender Elemente die romantiſche Geſtaltung des Mittelalters hervorging. Romanze, als Dichtart, iſt eine romantiſche Darſtellung in volksmäßiger Weiſe. Aus dem letzten Punkte mußte in einem Zeitalter, wo alles Leſen ſchon zur gelehrten Bildung gehörte, die Beſtimmung zum leichten Geſange von ſelbſt herfließen, ſo wie auch die Kürze in der Behandlung und die Einfachheit der erzählten Geſchichten, da ſie ſich dem Gedächtniſſe einprägen ſollten. So ſchieden ſich die Romanzen von den umfaſſenderen Romanen, die urſprünglich Ritterbücher waren, und erſt ſpäterhin in Proſa aufgelöſt zu Volksbüchern bearbeitet ſind. Natürlich wurden dazu nicht

fremde und unbekannte Gegenstände herbeigezogen, sondern solche gewählt, die, wenn auch ganz im Gebiete der Fantasie, doch innerhalb des Horizontes möglicher Anschauungen lagen: die Romanzen waren durch ihren Inhalt, so wie durch die einheimischen Accente und Töne, die sich darin regten, national. Das Ritterwesen bildete in den Ländern, wo es herrschte, eine gemeinschaftliche Nationalität, und was darauf Bezug hat, ist sich daher überall ähnlich, wiewohl immer noch durch feinere Schattirungen abweichend bezeichnet. Sonst sind aber den alten Volksgesängen die eigenthümlichsten Züge der ganzen Denk- und Empfindungsweise jedes Volkes anvertraut, oft mit unauslöschlichen und die Gesinnung bestimmenden Erinnerungen innigst verwebt. So hallten in manchen Spanischen Romanzen Scenen aus dem letzten Mohrenkriege so rührend wieder, daß es untersagt ward, sie zu singen, weil sich dabei eine unbezwingliche Trauer aller Hörer bemächtigte. In andern schimmert die stille und brennende Liebe, die verwegne Eifersucht, die fantastische Galanterie des Castilianers unter mohrischen Namen und in der seidnen Pracht des untergegangenen Hofes zu Granada. Es ist bemerkenswerth, daß in diesen südlichen Dichtungen nirgends eine Spur von Gespenstern oder andern Schreckbildern der Fantasie anzutreffen ist, da in den nordischen Balladen besonders der Engländer, Schotten und Dänen alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder ins Leben hinüber wehen.

Die Darstellung ist in den alten Romanzen überhaupt summarisch und abgerissen: manchmal zählt sie

Thatſachen und Namen chronikenmäßig auf; aber nie iſt ſie bemüht auch das Wunderbarſte vorzubereiten, noch läßt ſie ſich mit Entwickelung der Triebfedern ein. Jenes beglaubigt, und dieſes bringt, da nichts mit klügelnder Willkühr erfunden, ſondern alles mit der reinſten und kindlichſten Anſchauung aufgefaßt iſt, einen ahndungsvollen Unzuſammenhang hervor, der uns mit unausſprechlichem Zauber feſthält. Keine Rhetorik im Ausdruck der Leidenſchaften, bei deren faſt ſchüchterner Andeutung die rege Handlung um ſo gewaltiger trifft. Ueberhaupt wird man niemals mit der Schilderung der Gegenſtände übertheuert, wenn ich ſo ſagen darf: die Sache giebt ſich ſelbſt ohne Anſpruch und Bewußtſeyn, und nirgends iſt eine Richtung auf den Effect wahrzunehmen. Durch alles dieß ſind die alten Romanzen in der Kühnheit weiſe, in der Ruhe herzlich rührend, im Abenteuerlichen und Fantaſtiſchen natürlich und einfältig, und im ſcheinbar Kindiſchen oft unergründlich tief und göttlich edel. Dem ſorglos dichtenden Triebe gelang, wozu nur der abſichtsvolle Meiſter zurückkehrt: mit den unſcheinbarſten Mitteln das größte auszurichten. Ein gebildetes Zeitalter betrachtet dieſe Naturerzeugniſſe mit einer Art von Vergnügen, wie es Kenner der Mahlerei an leichten Skizzen und hingeworfenen Gedanken finden, wo man gleichſam die Grundanſchauung eines großen und reichen Kunſtwerks in wenigen geiſtvollen Strichen vor ſich hat. Es wird Ergänzung der Einbildungskraft dazu erfodert, und ſo begreift ſichs, wie ein Kunſtrichter, dem es gänzlich an der Fähigkeit dazu ge-

brach, Johnſon, der herrlichen Chevy-Jagd unbelebte Kraftloſigkeit vorwerfen konnte.

Es verſteht ſich, daß das obige nur von den älteſten und eigentlich urſprünglichen Romanzen in ſeinem ganzen Umfange gilt, die ſpäteren, wenn auch ſonſt im Geiſte jener gedichtet, haben doch eine regelmäßigere Ausführlichkeit. Die Spaniſche Romanze wurde nachher zu einer ſehr mannichfaltigen und kunſtreichen Dichtart ausgebildet. Die Engliſchen Balladen hingegen blieben für das Volk beſtimmt, aber ſie ſanken mehr: viele vor Shakſpeare's Zeiten vorhandene ſind ſchon äußerſt flach, weitſchweifig, mit proſaiſchen Auffoderungen zur Theilnahme und Nutzanwendungen verbrämt, wie auch die damaligen Bearbeitungen der beliebten nur in der Sprache veralteten Stücke durchgehends Verwäſſerungen ſind. Nur ſelten ließ ſich damals noch ein wahrhaft romantiſcher Anklang hören. Was Dichter des achtzehnten Jahrhunderts ein Shenſtone, Collins, Mallet, Goldſmith u. ſ. w., als Balladen haben geben wollen, ſeit die Liebhaberei für dieſe Gattung wieder erweckt war, ſind empfindſame Reimereien ohne einen Funken vom Geiſt der alten. Verglichen mit der Ohnmacht und Verkehrtheit dieſer Verſuche bei einer Nation, die an aufbehaltenen einheimiſchen Vorbildern weit reicher iſt, als die unſrige, erſcheint Bürgers Verdienſt um die Wiederherſtellung der ächteren Romanze unermeßlich groß, und es iſt nicht mehr als billig, daß ſeine Leonore in England ein ſolches Erſtaunen erregt, und ſo end- und gränzenloſen Beifall erworben hat.

Es iſt wahr, Bürger verdankt den Engliſchen Balladenſängern und beſonders der Percyſchen Sammlung ſehr viel. Ohne dieſe Anregung wäre er wohl ſchwerlich ſeinen Beruf inne geworden, da das Deutſche, zum Theil ſchätzbare, was ſich in dieſer Art erhalten hat, beim Anfange ſeiner Laufbahn ganz unbekannt war. Nicht weniger als fünf und darunter zwei von Bürgers beliebteſten Balladen, die Entführung und der Bruder Graurock, ſind nach Engliſchen Stücken gearbeitet, und faſt nur frei überſetzt. Ich will ſie ſämtlich durchgehen, und mit den nachgebildeten den Anfang machen, weil ſie beſtimmte Vergleichungspunkte darbieten. Freilich muß das Urtheil dabei ganz anders ausfallen, als im Vergleich mit jenen modernen Vers-Balladen-Krämern.

Die Entführung heißt im Original the Child of Elle, und gehört nicht zu den uralten Balladen, ſondern iſt aus der mittleren Periode, jedoch von ächtem Schrot und Korn. Die Handſchrift, woraus Percy ſie abdrucken ließ, war mangelhaft und verſtümmelt, ſo daß er hier und da hat zu Hülfe kommen müſſen, und namentlich einen neuen Schluß dazu gemacht hat, wo man denn auch, wiewohl er ein vorſichtiger und enthaltſamer, und daher nicht unglücklicher Ergänzer iſt, wenn man leiſe hört, eine etwas empfindſamere Einmiſchung ſpürt. Bei allem dem ſcheint mir das Gedicht in ſeiner Art ſo vortrefflich, daß ich es nicht anders wünſchen kann, und es höchſt bedenklich finden würde, etwas mehr damit vorzunehmen, als eine ſo viel möglich treue Ueberſetzung. Bürger iſt nicht dieſer

Meynung geweſen: er hat, während er alle Hauptzüge der Geſchichte beibehielt, das Colorit, die Weiſe, den ganzen Charakter der Behandlung völlig umgewandelt. Man vergleiche nur ſeine neun erſten Strophen mit den entſprechenden im Engliſchen:

On yonder hill a castle standes,
With walles and towres bedight:
And yonder lives the Child of Elle,
A young and comely Knight.

The Child of Elle to his garden went,
And stood at his garden pale.
When lo! he beheld fair Emmelines page,
Come trippinge downe the dale.

The Child of Elle he hyed him thence,
Y-wis he stoode not stille,
And soone he mette fair Emmelines page
Come climbing up the hille.

Nowe Christe thee save, thou little foot-page,
Now Christe thee save and see!
Oh telle me how does thy ladye gaye,
And what may thy tydinges bee?

My lady shee is all woe-begone,
And the teares they falle from her eyne;
And aye shee laments the deadlye feude
Betweene her house and thine.

And here shee sends thee a silken skarfe
Bedewde with many a teare,
And bids thee sometimes thinke on her,
Who loved thee so deare.

And here shee sends thee a ring of golde
The last boone thou mayst have,
And biddes thee weare it for her sake,
When she is layde in grave.

For ah! her gentle heart is broke,
And in grave soon must she bee,
Sith her father has chose her a new new love,
And forbidde her to think of thee.

Her father has brought her a carlish Knight,
Sir John of the north countraye,
And within three dayes shee must him wedde,
Or he vowes he will her slave.

Now hye thee backe, thou little foot-page,
And greet thy ladye from mee,
And telle her that I, her owne true love,
Will dye, or sette her free.

Now hye thee backe, thou little foot-page,
And let thy fair ladye know,
This night will I bee at her bowre-windowe,
Betide me weale or woe.

Die erſte Strophe halte ich für einen Zuſatz von Percy, der vielleicht irrig den Anfang vermißte: ſie enthält eine im alten Romanzenſtil ſchon überflüßige Erläuterung, und es kann ſehr gut mit der zweiten anfangen. Das Sylbenmaaß, wenn man es ſo nennen kann, iſt im Original einfach, und loſe gehalten; im Deutſchen ſind die Verſe genau abgemeſſen, die Strophe iſt componirter, und hat den verſtärkten Reiz eines Reims am Schluß jeder Zeile, und zwar in der letzten Hälfte

unmittelbar auf einander folgender Reime erhalten. So wird ſchon durch den Klang die raſchere Bewegung, die rüſtigere Leidenſchaft angekündigt, die Bürger bei ſeiner Umarbeitung bezweckte. Dort ſteht der Ritter am Gartenzaun, er verlangt von ſeiner Geliebten zu hören, und eilt dem Boten entgegen; hier wird er von einer Ahndung umhergetrieben, welche die bald darauf kommende üble Botſchaft vorbereiten ſoll, und wobei er ſich in der That etwas ungebehrdig nimmt; ehe noch die Botin ihren Mund öffnet, ſchrickt er zuſammen. Von ſeinem Schreck und Betäubung bei der Nachricht ſelbſt wird dort nicht eine Sylbe erwähnt, hier leſen wir eine rieſenhafte Beſchreibung davon. Dort hat der Vater mit Einem Wort gedroht, ſeine Tochter umzubringen, wenn ſie ſich nicht zu dem für ſie ausgewählten Gemahle bequemt; hier häuft er ausführlich alle Greuel: er will die Tochter »tief ins Burgverließ ſtecken, wo Molch und Unke niſtet, nicht raſten, bis er ihrem Geliebten das Herz ausgeriſſen hat, und ihr das nachſchmeißen.« Dort will der Ritter ſie befreien oder ſterben, hier prahlt er im voraus, er wolle ſie Rieſen gegen Hieb und Stich abgewinnen. Dieſe Vergleichung ließe ſich auch im folgenden durch alle Züge, ja bis in die kleinſten Beſtandtheile jedes Zuges hinein verfolgen, und man wird überall daſſelbe Verhältniß finden. Wenn es heißt, als das Fräulein aus dem Fenſter geſtiegen iſt:

And thrice he clasp'd her to his breste,
And kist her tenderlie,
The tears that fell from her fair eyes,
Ranne like the fountaine free.

ſo iſt der Inhalt der letzten Zeilen, die ein ſo ſchönes Bild banger Weiblichkeit geben, ganz weggelaſſen, und die erſten ſind dagegen ſo erweitert:

Ach! was ein Herzen, Mund und Bruſt,
Mit Rang und Drang, voll Angſt und Luſt,
Belauſchten jetzt die Sterne
Aus hoher Himmelsferne.

Wenn die Hofmeiſterin des Fräuleins mit dichteriſcher Unparteilichkeit nach ihren Geſinnungen redend und handelnd eingeführt wird:

All this beheard her own damselle,
In her bed whereas shee lay,
Quoth shee: My lord shall knowe of this,
Soe I shall have golde and fee.

ſo kann der Deutſche Dichter ſein Verdammungsurtheil nicht zurückhalten:

Im nächſten Bett war aufgewacht
Ein Paar Verrätherohren.
Des Fräuleins Sittenmeiſterin,
Voll Gier nach ſchnödem Goldgewinn,
Sprang hurtig auf, die Thaten
Dem Alten zu verrathen.

Wenn das Fräulein ſich dort gegen ihren Vater entſchuldigt:

Trust me, but for the carlish knyght,
I never had fled from thee.

ſo platzt ſie hier heraus:

Glaubt, beſter Vater, dieſe Flucht,
Ich hätte nimmer ſie verſucht,
Wenn vor des Junkers Bette
Mich nicht geekelt hätte.

ohne zu bedenken, daß jedem feinen Sinne vor ſolchem Ekel ekeln muß. Kurz, in Haupt- und Nebenſachen iſt im Original alles edler und zierlicher: gegen den Junker Plump von Pommerland hat ſelbſt der carlish Knigt of the North countraye noch Anſtand und Würde.

Nach einer ſo durchaus vergröbernden gewaltſamen Parodie kann man ſchwerlich in Abrede ſeyn, daß Bürger hier den beſcheidnen Farbenauftrag, die Mäßigung und Enthaltſamkeit, das Zarte, Gemüthliche und Leiſe gänzlich verkannte. Wie hätte er ſonſt glauben können, dem Engliſchen Sänger nur etwas und vielleicht nicht ſonderlich viel (S. Vorrede zur erſten Ausg. S. XII.) ſchuldig zu ſeyn, da er ihm in der That mehr als alles ſchuldig iſt? Ich halte mich überzeugt, das ihm ſein Original an vielen Stellen matt und im Ganzen unvollkommen vorkam; er dachte nach dem Grundſatze: Mehr hilft mehr, die geſamte Wirkung zu erhöhen, wenn er jeder einzelnen Regung, ſo viel er konnte, an Heftigkeit zuſetzte; und bei einem großen Haufen von Leſern, die tüchtig getroffen ſeyn wollen, ehe ſie etwas fühlen, verrechnete er ſich allerdings nicht. Damit hoffte er denn auch, wenn alle Glieder feſter in einander griffen, den Zuſammenhang des Ganzen ſtraffer angezogen, und es vollſtändiger motivirt zu haben. Manche meiner Leſer erinnern ſich vielleicht noch, daß ein jetzt in Ruheſtand verſetzter Kunſtrichter das Gedicht in dieſer Hin-

ſicht wirklich als ein Muſter der pragmatiſchen Gattung zergliedert hat: allein einem Kunſtwerke die Tiefe zu geben, welche durch ſolch eine Kritik bis auf den Grund ausgeſchöpft werden kann, iſt eben nicht ſchwer. In den alten Volkspoeſien ſind oft aus Inſtinct, wie in den Werken groſſer Meiſter mit Abſicht, die innerſten Motive in den Hintergrund geſchoben, und nur hie und da kommt, wie zufällig, etwas davon zum Vorſchein: darin liegt eine ganz andre Art von Verſtand, als in der arithmetiſchen Richtigkeit, die ſich an den Fingern aufzählen läßt. Ueberall, wo Bürger nicht bloß verſtärkt, ſondern verändert und anders geſtellt hat, iſt es nachtheilig geworden. So kamen ihm die Vaſallen im Engliſchen zu plötzlich herbei: er hat ſie vorbereiten wollen, indem er den Ritter ſie vorher zu ſich berufen und von ſeinen Abſichten unterrichten läßt. Dadurch iſt nun die ganze Ueberraſchung aufgehoben; dieſen Hülfstruppen wird eine zu groſſe Wichtigkeit beigelegt, Karl droht zum Ueberfluſſe noch dem alten Baron mit ihnen, was der Engliſche Ritter weislich unterläßt; endlich iſt es klar, wenn die Vaſallen zum erſtenmal auf den bloſſen Ton des Horns erſchienen, ſo hätten ſie es das zweitemal ohne beſondere Beſtellung auch gekonnt. Im Engliſchen iſt dadurch, daß der Ritter bei Entführung des Fräuleins ſein Horn umgeſchlungen hat, leiſe aber gerade hinlänglich auf den Erfolg angeſpielt. Von der Feindſchaft der beiden Familien, die im Original gleich in der Rede an den kleinen Boten erwähnt wird, erfährt man dagegen im Deutſchen erſt ganz am Schluſſe etwas, wodurch der Baron zu Anfange mit ſeinen Drohungen als

ein ohne Urſach tobender Unmenſch erſcheint, von dem keine Erweichung des väterlichen Herzens zu erwarten ſteht. Auch in Nebendingen finden ſich mancherlei Unſchicklichkeiten. So läßt z. B. Junker Plump »zu Trudchens Grauſen vorbei die Lanze ſauſen,« da im Original Sir John bloß einen Degen führt. Die Lanze gehörte zu vollſtändigen ſchweren Rüſtungen, in der wir zwar die fabelhaften mit Rieſenkräften begabten Ritter in den alten Romanen weite Reiſen machen ſehen, die aber zum flüchtigen Nachſetzen gar nicht taugte. Ueberdieß, wenn Plump eine Lanze bei ſich hat, ſo ſieht man nicht ein, warum er bei ſeiner unritterlichen Geſinnung nicht gleich unverſehens auf ſeinen Feind damit einrennt, warum er ſich bequemt, vom Pferde zu ſteigen, um mit den Schwertern zu fechten, die nachher gegen alles Coſtum ſogar Säbel genannt werden. Im Engliſchen kommen die Vaſallen über den Hügel geritten, im Deutſchen »durch Korn und Dorn herangeſprengt.« Wie kann man durch Korn und Dorn heranſprengen? Die Vaſallen werden doch nicht ihre eignen oder ihres Herrn Kornfelder niedergeritten haben, was der Ausdruck: durch Korn offenbar ſagt; ſondern ordentlich auf den Wegen und Pfaden dazwiſchen geblieben ſeyn. Und vollends durch Dorn! Dieß möchte unbequem fallen. Der Reim, der allerdings in unſrer Sprache in manchen ſprichwörtlichen Redensarten Begriffe entgegenſtellt und verbindet, hat den Dichter verleitet, und Korn und Dorn iſt nur eine andre Art von Sang und Klang. Bürger hatte eine ſolche Vorliebe für dieſe Formel, daß in dieſer einzigen Romanze außer

Korn und Dorn, noch Laub und Staub, Rang und Drang, Kling und Klang und Ach und Krach vorkömmt.

Ich habe mich mit Fleiß bei dieſem Beiſpiele verweilt, weil es dazu dienen kann, uns mit einemmale von Bürgers Manier die klarſte Vorſtellung zu geben. Denn eine Manier hat er, und zwar eine ſehr auffallende und unverrücklich fegeſetzte, die ſich bei allem Wechſel der Gegenſtände gleich bleibt. Sie iſt derb und zuweilen nicht ohne Rohheit; ſie hat einen großen Anſchein von Kraft, aber es iſt nicht die ruhige ſichere Kraft, ſondern wie mit willkührlicher Spannung hervorgedrängte Muskeln. Ihr größter Fehler iſt wohl die nicht ſelten überflüßige Häßlichkeit der dargeſtellten Sitten: wenn man ſich darüber hinwegſetzt, ſo muß ſie ſich durch Keckheit und Raſchheit im Ausdrucke, im Versbau und im Gange der Erzählung, durch Sauberheit und Genauigkeit in der ganzen Ausführung empfehlen. Einfachheit kann man ihr nicht zuſchreiben, vielmehr verſchwendet ſie die materiellſten Reize, und iſt reich an überladenden Ausſchmückungen, da doch nichts der Einfalt des Volksgeſanges mehr zuwider iſt, als ſtatt des ſtillen Zutrauens, die Sache werde für ſich ſchon wirken, ſie durch ein lautes davon gemachtes Aufheben aufzudringen. Dieſer letzte Punkt bezeichnet es hauptſächlich, was einigen Romanzen Bürgers abgeht, oder genauer zu reden, was ſie zu viel haben, um ganz ächte Romanzen zu ſeyn. Er iſt mit einem Wort, immer demagogiſch, aber ſehr oft nicht popular.

Was unſtreitig beitrug, Bürgern über das Fehlerhafte ſeiner Manier zu verblenden, oder ſie vielleicht

ganz ſeinem Bewußtſeyn zu entziehen, war die Sicherheit und Meiſterſchaft, womit er ſie ausübte: denn alles, was mit einer gewiſſen Conſequenz durchgeführt iſt, kann aus ſich ſelbſt nicht widerlegt werden. So ſind in der Entführung lauter Unſchicklichkeiten zu einem gewiſſermaaßen ſchicklichen Ganzen zuſammengearbeitet, das Haltung hat und ſeine Wirkung nicht verfehlt. Ich geſtehe gern, daß die Vergleichung mit dem Engliſchen für manches, was ich daran rügte, meinen Blick geſchärft, und bin um ſo weniger durch den Beifall befremdet, den ſie bei ſo vielen Deutſchen Leſern, für welche ſie Original war, gefunden hat und noch findet. Wenn Bürgern dieſe Vergleichung und das Studium ſeiner Vorbilder überhaupt nicht vor dem bewahren konnte, wozu ihn ſeine natürliche Anlage hinzog, ſo muß es dabei in Anſchlag kommen, daß das Medium einer fremden Sprache leicht die Anſicht eines Gedichtes verfälſchen kann. Herder hat die Volkslieder der verſchiedenſten Nationen und Zeitalter mit gänzlicher Reinheit von aller Manier und poetiſchem Schulweſen, jedes treu in ſeinem Charakter übertragen; hier wäre Bürgern das Rechte ſo nahe gerückt worden, daß er es faſt nicht hätte verfehlen können. Aber leider erſchien dieſe in ihrer Art einzige Sammlung, wo die eigenſten Naturlaute mit allſeitiger Empfänglichkeit herausgefühlt ſind, erſt im Jahre 1778, alſo zugleich mit der erſten Ausgabe von Bürgers Gedichten, als ſeine Manier ſchon völlig fertig war. Auch Goethe's meiſte und wichtigſte Romanzen ſind aus ſpäterer Zeit.

Bei den übrigen aus dem Engliſchen entlehnten Balladen können wir uns kürzer faſſen. Dem Friar of orders

gray, dem Urbilde des Graurocks und der Pilgerin, iſt die Bearbeitung nicht ſo verderblich geworden, als dem Child of Elle. Die von Bürgern gewählte Liederweiſe iſt nicht mißfällig; allerlei Vertraulichkeiten und dann wieder geſuchte Sonderbarkeiten des Ausdrucks, nebſt Verzierungen wie: Ringellockenhaar und Tauſendthränenguß, findet man freilich auch hier; doch iſt die Nachbildung dem Original näher geblieben, und folgt ihm ſtrophenweiſe nach. Der vornehmſte veränderte Umſtand iſt, daß die Pilgerin ihren Geliebten ſchon im Kloſter vermuthet, da ſie ihn im Engliſchen als Pilger beſchreibt, und nur fragt, ob er an dem heiligen Orte nicht etwa ſeine Andacht verrichtet hat. Dieß ſchien Bürgern den Schluß noch nicht genug vorzubereiten, er ſchildert die Regung des jungen Mönches beim Anblick der von ihm erkannten Geliebten:

Gar wunderſeltſam ihm geſchah,
Und als er ihr ins Auge ſah,
Da ſchlug ſein Herz noch mehr.

und verräth ſomit gleich vorn ſein Geheimniß. Das merkwürdigſte bleibt aber, daß ſeine Wahl überhaupt auf dieſes Stück fiel, welches gar keine alte Ballade, ſondern von Percy aus Bruchſtücken von dergleichen bei Shakſpeare, mit Hinzuſetzung eigner Strophen, ſinnreich genug zuſammengeſtückt iſt. Zwar hat er Zeilen verknüpft, die nimmermehr in demſelben alten Liede geſtanden haben; und um jenes noch ganz zu beſitzen, woraus die verwirrte Ophelia einige Strophen ſingt:

Wie erkenn' ich dein Treu-Lieb
Vor den andern nun? —

»An dem Muſchelhut und Stab,
Und den Sandelſchuhn.« —
Er iſt lange todt und hin,
Todt und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten ein Raſen grün,
Ihm zu Fuß ein Stein.

möchte man leicht ſeine und ſeines Nachbildners Arbeit und noch viel anderes dazu hingeben. Allein man ſieht doch, was treues Studium thut: an dichteriſchem Talent konnte ſich Percy gewiß nicht mit Bürgern meſſen, und doch hätte dieſer bei einer ähnlichen Aufgabe ſich ſchwerlich mit gleicher Enthaltſamkeit an das Alte anzuſchließen vermocht. Zum Beweiſe, daß Bürgern nicht gerade das ächteſte und einfachſte anſprach, enthält Percy's Sammlung eine wirkliche alte Ballade von ganz ähnlichem Inhalte: ein Geſpräch einer reuigen Pilgerin mit einem Hirten (Gentle herdsman, tell to me); welche ſchon darum weit romantiſcher iſt, weil ſie nicht mit dem Theaterſtreich einer Wiedererkennung endigt, ſondern die Pilgerin ungetröſtet ihre Wallfahrt fortſetzt.

Frau Schnips iſt nach The wanton wife of Bath, der Kaiſer und der Abt nach King John and the Abbot of Canterbury. Beide Originale ſind nicht alt, wie Sprache und Sylbenmaaß ausweiſen, daß letzte nach Percy's Zeugniß ſchon Umarbeitung eines älteren. Sie ſind das, was man im Altdeutſchen einen Schwank nannte; ein Stoff, der bei der gehörigen Behandlung wohl nicht vom Gebiet der Romanze auszuſchließen iſt, ſo wie jeder, der es verſteht, zugeben wird, Lazarillo de Tormes ſey ein romantiſches Buch, wiewohl es lauter

luſtige Bettlergeſchichten enthält. In dem Weibe von Bath iſt jedoch eine zwar genialiſch eingekleidete Belehrung zu ſichtbar das Ziel, wodurch es mehr eine religiöſe Fabel wird, in dem Geiſt wie die Legende von Sanct Peter mit der Geis, von dem betrügeriſchen Schneider im Himmelreich, und andre bei unſerm Hans Sachs. Der Gedanke iſt äußerſt keck, und ſchonende Behandlung war daher anzurathen: eine Weisheit, die der Engliſche Dichter unſtreitig bewieſen hat. Bürger, dem der Gedanke nicht gehörte, hat von dem ſeinigen bloß eine verwegene Ausführung hinzugethan.

Daß es auf einen gewiſſen Grad drollig herauskommen muß, wenn man die Patriarchen und Apoſtel niedrige Redensarten führen und wie Kärner fluchen läßt, begreift ſich: aber dem Zwecke iſt es hier ganz fremd, und wäre Bürger dieſem treuer geblieben, ſo hätte er nicht nöthig gehabt, das zuvor ſchlimm gemachte durch eine angehängte Apologie wieder gut machen zu wollen. Es könnte jemand dem ſcherzhaften Muthwillen das äußerſte für erlaubt halten, und doch manche von den Verſtärkungen und Erweiterungen, womit das Original hier ausgeſtattet iſt, platt und ekelhaft finden. Der poſſenhafte Gebrauch Lateiniſcher Wörter, moderne Titulaturen, Anreden der Perſonen mit Er und Sie, und andre Züge erinnern an den Ton der Prinzeſſin Europa, die weder eine Romanze noch volksmäßig, ſondern bloß gemein iſt, und wo die Verkleidung des Dichters als eines Bänkelſängers in allzu wahre Bänkelſängerei übergeht.

Der Kaiſer und der Abt hat auch mancherlei Zuſätze

Graf Walter rief am Marſtallsthor:
Knapp, ſchwemm' und kämm' mein Roß.
Da trat ihn an die ſchönſte Maid,
Die je ein Graf genoß.

Auf die Stallbeſchäftigungen iſt durch Klang, Wendung und veränderten Inhalt der erſten beiden Zeilen viel zu viel Nachdruck gelegt; und wie unfein wird in der letzten das Verhältniß der Schönen mit dem Grafen voraus gemeldet! Im folgenden hat Bürger einen der ſchönſten Züge überſehn, oder mit Fleiß weggelaſſen. Wie die Geliebte neben dem reitenden Grafen durch das Waſſer ſchwimmt, heißt es bei ihm bloß:

Sie rudert wohl mit Arm und Bein,
Hält hoch empor ihr Kinn.

Im Engliſchen ſteht die heilige Jungfrau der Armen bei:

The salt waters bare up her clothes,
Our Ladye bare up her chinne.

Auch das Rudern mit Arm und Bein giebt hier, wo von einem hochſchwangern jungen Weibe in Mannstracht die Rede iſt, ein widerwärtiges Bild. Dieſe Beiſpiele aus vielen von der verminderten Zartheit der Behandlung mögen hinreichen.

Wir kommen jetzt auf Bürgers eigne Romanzen, wo der Gehalt und die Kraft ſeines Geiſtes weit reiner erſcheint, da wir bei der Vergleichung mit fremden Muſtern immer nur auf ſeine Manier, das heißt auf deſſen Beſchränkung, geführt wurden. Ihre Reihe eröffnet auf das glänzendſte Lenore, die ihm, wenn er ſonſt nichts gedichtet hätte, allein die Unſterblichkeit ſichern

würde. Man hat neuerdings gegen die Originalität der Erfindung Zweifel erregen wollen, die aber hinreichend widerlegt worden sind: es ist ausgemacht, daß Bürgern, wie er mir selbst auch mehrmals mündlich versicherte, nichts dabei vorgeschwebt hat, als einzelne verlohrne Laute eines alten Volksliedes. Hat es in England auch Sagen und Lieder von einer ähnlichen Geschichte gegeben, so ist dieß ein Beweis mehr, daß die Dichtung in nordischen Ländern mit örtlicher Wahrheit einheimisch ist. Mit einer solchen Erfindung darf man gar nicht einmal aus willkührlichem Vorsatze weiter gehen, als volksmäßiger Glaube und Stimmung der Fantasie Gewähr leistet. Lenore bleibt immer Bürgers Kleinod, der kostbare Ring, wodurch er sich der Volkspoesie, wie der Doge von Venedig dem Meere, für immer antraute. Mit Recht entstand in Deutschland bei ihrer Erscheinung ein Jubel, wie wenn der Vorhang einer noch unbekannten wunderbaren Welt aufgezogen würde. Die Begünstigungen der Jugend und Neuheit kamen dem Dichter zu Statten, allein es war auch an sich selbst sein glücklichster und gelungenster Wurf. Eine Geschichte, welche die getäuschten Hoffnungen und die vergebliche Empörung eines menschlichen Herzens, dann alle Schauer eines verzweiflungsvollen Todes in wenigen leicht faßlichen Zügen und lebendig vorüberfliehenden Bildern entfaltet, ist ohne erkünsteltes Beiwerk, ohne vom Ziel schweifende Ausschmückungen in die regste Handlung, und fast ganz in wechselnde Reden gesetzt, während welcher man die Gestalten, ohne den Beistand störender Schilderungen, sich bewegen und gebehrden sieht. In

dem Ganzen ist eine einfache und große Anordnung: es gliedert sich außer der kurzen Einleitung und den Uebergängen in drei Haupttheile, wovon der erste das heitre Bild eines friedlich heimkehrenden Heeres darbietet, und mit den beiden andern, der wilden Leidenschaft Lenorens, und ihrer Entführung in das Reich des Todes, den hebendsten Gegensatz macht. Diese stehen einander wiederum gegenüber: was dort die Warnungen der Mutter, sind hier Lenorens Bangigkeiten, und mit eben der Steigerung, die in den frevelnden Ausbrüchen ihres Schmerzes sich zeigt, wird sie immer gewaltsamer und eilender, und zuletzt mit einem Sturm des Grausens ihrem Untergange entgegen gerissen. Auch in dem schauerlichen Theile ist alles verständig ausgespart, und für den Fortgang und Schluß immer etwas zurückbehalten, was eben bei solchen Eindrücken von der größten Wichtigkeit ist. Denn es ist ja eine bekannte Erfahrung, daß man, um ein Gespenst verschwinden zu machen, grade darauf zugehn muß: die so tief in der menschlichen Natur gegründete Furcht vor nächtlichen Erscheinungen aus der Geisterwelt, bezieht sich eigentlich auf das Unbekannte, und wird vielmehr durch das Unheimliche der Ahndung und zweifelhaften Erwartung erregt, als durch die Deutlichkeit einer schreckenden Gegenwart; und mit dieser kann der Dichter erst dann die großen Streiche führen, wenn er sich schon durch jene allmälig der Gemüther bemächtigt hat *). Ohne diese Vorsicht kann

*) Bürger erzählte mir, als er die eben vollendete Lenore seinem Freunde, Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg

ein ganzes Füllhorn von Schreckfantomen ausgeſchüttet werden, und es bleibt ohne die mindeſte Wirkung. In der Lenore iſt nichts zu viel: die vorgeführten Geiſtererſcheinungen ſind leicht und luftig, und fallen nicht ins Gräßliche und körperlich angreifende. Dabei iſt von dem Rabenhaare an, das ſie zerrauft, jeder Zug bedeutend; der ſchöne Leichtſinn, womit ſie der Geſtalt des Geliebten folgt; die Schnelligkeit des nächtlichen Rittes; der wilde luſtige Ton in den Reden des Reiters: alles ſpricht mit der Entſchiedenheit des friſchen Lebens zwiſchen die Ohnmacht der Schattenwelt hinein, deren endlicher Sieg um ſo mächtiger erſchüttert.

Vielleicht laſſen ſich von den meiſten Eigenheiten, die Bürgers nachherige Manier bezeichnen, in der Lenore wenigſtens Spuren und Keime auffinden: aber eine werdende Manier, die ſich noch ſchwebend erhält,

---

zum erſtenmal vorgeleſen, habe er gewünſcht, die Wirkung recht zu erproben, und deswegen eine kleine Ueberraſchung vorbereitet. Er hielt nämlich, wie von ungefähr, eine Reitgerte in der Hand, und als er an die Stelle kam:

Raſch auf ein eiſern Gitterthor
Ging's mit verhängtem Zügel,
Mit ſchlanker Gert' ein Schlag davor
Zerſprengte Schloß und Riegel;

ſchlug er damit an eine gegenüber ſtehende Thür. Stolberg, damals ein Jüngling von entzündbarer Einbildungskraft, durch die vorhergehende Schilderung ſchon ganz ergriffen, ſprang hiebei mit Entſetzen auf, als ob die geſchilderte Sache wirklich unter ſeinen Augen vorginge.

Anm. z. n. A.

iſt eigentlich keine, und hier wird ſie durch die Uebereinſtimmung mit dem Gegenſtande gewiſſermaaßen zum Stil erhoben. Die häufigen: Hop hop hop, Hurre hurre, Huſch huſch huſch u. ſ. w. haben am meiſten Anſtoß gegeben. Die altgläubigen Kritiker tadelten ſie nicht mit Unrecht, aber aus dem unſtatthaften Grunde, weil ſie nicht in der Bücherſprache vorkommen; da ſie vielmehr deswegen wegzuwünſchen wären, weil es rhetoriſche Kunſtgriffe ſind, welche die Romanze verwirft; weil ſie anſchaulich machen ſollen, und nur wie eine unberedte kindiſche Lebhaftigkeit des Erzählers herauskommen. Daß der Mangel dieſer Interjectionen und Onomatopöen keine Lücke hinterlaſſen würde, davon kann man ſich an der vortrefflichen Ueberſetzung von Beresford (der beſten unter den Engliſchen, die ich kenne) überzeugen, wo ſie bei aller Treue ohne Schaden weggeblieben ſind. Der ſchlechteſte Vers in der Lenore ſcheint mir demnach folgender:

Hu hu! ein gräßlich Wunder!

Der Dichter hätte in der That ſeine Beſtrebungen vergeblich aufgewandt, wenn die Leſer noch bedürften benachrichtigt zu werden, daß das, was in dieſer Strophe vorgeht, ein gräßliches Wunder iſt.

Daß er die Geſchichte in ſo neue Zeit geſetzt hat, an das Ende des ſiebenjährigen Krieges*), iſt wohl nicht zu

---

*) Die geſchichtlichen Angaben:

Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht;

tadeln: denn, wenn fabelhafte Begebenheiten gern in der Ferne der Zeiten und Oerter geſchehen, ſo nimmt man dagegen ein warnendes Beiſpiel am liebſten aus der Nähe; und es liegt in dem Sinne der Dichtung, daß ſie dieß ſeyn ſoll. Weniger ſchicklich iſt der Umſtand, daß Lenorens Geliebter zu einem Preußiſchen Krieger gemacht wird: dieß führt auf ein proteſtantiſches Land als Scene, worin man durch die Aeußerung der Mutter, er könne wohl in Ungern ſeinen Glauben abgeſchworen haben, beſtärkt wird. Nach dem ganzen Geſpräch zwiſchen ihr und der Tochter hingegen fällt man eher darauf, ſie für katholiſch erzogen zu halten, was auch unſtreitig beſſer paßt. So viel ich weiß, iſt dieſe Mishelligkeit noch nicht bemerkt worden, ſie muß daher wohl nicht ſehr auffallend ſeyn.

Am meiſten Verwandtſchaft mit der Lenore hat der

---

und dann:

Der König und die Kaiſerin,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn,
Und machten endlich Friede;

könnten unbeſtimmt ſcheinen. Da Friedrich der Große im ſiebenjährigen Kriege mehrere mächtige Gegner hatte, und hier nur die Kaiſerin erwähnt wird, ſo möchte man an ſeine früheren Feldzüge gegen Maria Thereſia denken, wo auch Kriegsvorfälle bei Prag Statt gefunden haben. Aber darauf paßt »der lange Hader« nicht, auch war der Friede mit Rußland ſchon früher geſchloſſen, und mit der Prager Schlacht iſt ohne Zweifel die vom 6ten Mai 1757 gemeynt. Anm. z. n. A.

wilde Jäger, und vielleicht ist er nur darum nicht zu gleicher Celebrität gelangt, weil er der jüngere Bruder war. Der Gegenstand ist mit strenger Enthaltung von allem Fremdartigen behandelt; die Erfindung, den guten und bösen Engel in Gestalt zwei begleitender Reiter erscheinen zu lassen, ist ganz der geschilderten Sitte und dem Glauben des angenommenen Zeitalters gemäß; die verhängnißvolle Symmetrie ihrer Warnungen und Aufreizungen sondert die Momente der Handlung, und läßt zwischen ihrer stürmenden Eile die Betrachtung zu Athem kommen, die immer ernster einem nahenden Strafgericht entgegen sieht. In den ersten beiden Strophen, in dem Gegensatz des wilden Jagdgetöses mit der feierlichen Heiligkeit des Gottesdienstes, liegt schon der Sinn des Ganzen beschlossen, der sich nachher nur stätig entwickelt. Die Darstellung ist meisterlich, vielleicht für eine Romanze zu kunstvoll, wenigstens von einer Kunst, wobei die studirte Wahl und Ausbildung der Züge zu sichtbar bleibt. Ueberhaupt, bis auf das so sprechende und gewissermaaßen große Sylbenmaaß, das aber nicht faßlich ins Gehör fällt, und am wenigsten sich einer Melodie anneigt, ist dem Gedichte eine Gründlichkeit der Ausführung mitgegeben, woran es zu schwer trägt, um ganz die Bahn des leichten Volksgesanges zu fliegen, wiewohl es in der Anlage höchst popular gedacht ist. Die Ausrufungen, grellen Tonmalereyen, und was es sonst zu viel hat, ohne welches das Weniger mehr seyn würde: das versteht sich von selbst.

Die beiden Stücke: der Raubgraf und die Weiber von Weinsberg, stehen ungefähr auf derselben Stufe.

Sie ſind munter und drollig, jedoch nicht ohne Anwandlungen von den Späßen, die in der Europa, Herrn Bacchus und der Menagerie der Götter herrſchen, und vielmehr ſtudentenhaft als volksmäßig zu nennen ſind. Die Weiber von Weinsberg nähern ſich noch eher der reinen Romanze, da der Raubgraf durch die weitläuftige Peroration des Schwager Matz, und die Anſpielung auf einen modernen Zeitumſtand am Schluſſe, ein ſeltſam gemiſchtes Ding wird. Die gut gerathene vertrauliche Mimik, womit die Geſchichte epiſodiſch eingeführt iſt, eignete ſich zu einer durchaus verſchiedenen Behandlung. Daß ich es für die Kenner mit Einem Worte ſage: es ſollte eine mimiſche Idylle ſeyn.

Lenardo und Blandine iſt unſtreitig von allen Seiten Bürgers ſchlimmſte Verirrung. Eine üble Vorbedeutung giebt ſchon die hingeworfene Art, womit er in der Vorrede zur erſten Ausgabe »alter Novellen« erwähnt, worin »die Geſchichte unter dem Namen Guiscardo und Gismunda ähnlich vorkomme,« als ob ſeinem Vorbilde nichts abzugewinnen geweſen wäre, außer ungefähr die erſte Grundlage. Jene alte Novelle rührt doch von keinem geringeren Meiſter her als dem Boccaz: beſtimmte Einzelnheiten zeigen bei aller Abweichung unwiderſprechlich, daß Bürger den Decamerone vor Augen gehabt, und man kann ihn alſo nicht von dem Vorwurfe frei ſprechen, für den großen Stil dieſer Erzählung und ihre ſittliche Schönheit ganz unempfindlich geblieben zu ſeyn. Wer ſie in der Urſprache leſen und fühlen kann, (denn keine bisherige Ueberſetzung möchte wohl den Charakter ganz wieder geben), dem muß die Ballade, damit ver-

glichen, zugleich wie ein ungeſtümes Toben und ein kindiſches Lallen gegen die hohe und ruhige Beredſamkeit eines Weiſen erſcheinen. Vom erſten bis zum letzten ſind alle Züge vergröbert, entſtellt, überladen, und ein Schmerz, der von der edelſten Seelenſtärke zeugt, und dem die Fürſtin ihr Leben mit ſtiller tragiſcher Würde hingiebt, iſt in wilde Wuth umgeſchaffen. Die Gismunda des Boccaz iſt ſchon vermählt geweſen, aber bald als Witwe zu ihrem Vater zurückgekehrt, der aus Anhänglichkeit an ſie vermeidet, ſie durch eine zweite Vermählung nochmals von ſich zu entfernen. Die Scham hält ſie ab, ihm darum anzuliegen, ſie meynte beſſer zu thun, wenn ſie ſich unter den Hofleuten und Dienern ihres Vaters einen wackern Liebhaber wählte. Guiscardo war einer der niedern Diener, aber ſie erblickte keinen, der an Sitten höher geweſen. Ihr Verſtändniß befeſtigt ſich unter dem Schutz eines tiefen Geheimniſſes, der Vater iſt es ſelbſt, der es endlich durch einen Zufall entdeckt. Er läßt den Guiscardo gefangen nehmen, und ſtellt ſeine Tochter zur Rede, die nun, ſobald ſie das Schickſal ihres Geliebten inne wird, ſich jede weibliche Wehklage verbietet, und, mit dem Entſchluß der Liebe im Herzen, ihm nur durch die ruhige und ungeheuchelte Darlegung ihrer Antriebe und ihrer Rechte antwortet. Der Vater erkennt das hohe Gemüth ſeiner Tochter, hofft aber durch Strenge ſie zum Gehorſam und zum Gefühl der Ehre zurück zu führen, und läßt den Liebhaber umbringen. Da er ihr durch einen Vertrauten ſein Herz in einem goldnen Gefäße ſendet, hat ſie ſchon den hülfreichen Trank bereitet, und nach einer kurzen Todtenfeier nimmt ſie ihn, legt ſich

anſtändig auf ihrem Bette zurecht, drückt das theure Herz an ihre Bruſt, und ſcheidet ſo aus der wehevollen Welt.

Bürgers Blandine kündigt ſich wie ein leichtſinniges Mädchen an, das ohne Jungfräulichkeit der erſten Aufwallung folgt. Alles, was ihr Verhältniß zum Geliebten bezeichnet, iſt grob ausgedrückt, und der Spaniſche Molch iſt gleich bei der Hand, um die Geſchichte auf der einen Seite durch gräßliche Worte zu heben, auf der andern, wahrſcheinlich um ein Theil von der grauſamen That des Vaters auf ſich zu nehmen, der, ob er gleich beim Boccaz ſie ohne ſolche Milderung begeht, dort als der liebendſte und mitleidenswertheſte Vater erſcheint, hier aber ein ſehr gleichgültiger Gegenſtand iſt. Die Unterredung der Liebenden iſt ein Gemiſch von allem, was jemals bei Bürgern als »Geſchwätz der Liebe getrieben« wird; an einer Stelle iſt das Duo in Shakſpeare's Romeo und Julia beim Anbruch des Tages auffallend benutzt; zuletzt artet ſie in eine Tändelei aus, die bedeutend ſeyn ſoll, aber um ſo mißfälliger wird. Der von Bürgern hinzugefügte Aufzug der drei Junker iſt der einzige glückliche Moment im ganzen Gemälde, ſo wie er es uns gegeben hat. Der plötzliche Wahnſinn der Prinzeſſin aber, wie ſie »zuſammenſtürzt und nach Luft ſchnappt, und mit zuckender ſtrebender Kraft ſich wieder dem Boden entrafft,« zeigt auf das ſtärkſte den unbedingten Widerſpruch der beiden Behandlungen. Bürger konnte ſich in der That nicht anders helfen: nach dieſer ungezügelten Anlage mußte ſich die Leidenſchaft toll gebehrden, und mit einem »Juchheiſa Trallah« endigen.

Zu dem Mittel des Wahnsinns zu greifen, mochte er sich durch Shakspeare's Ansehn berechtigt halten, dessen Darstellungen der Verücktheit ziemlich verrückt angepriesen wurden: und ich glaube hier ganz deutlich das Unheil zu sehen, was die mißkennende Ansicht dieses Dichters, und die damals herrschende, leider immer noch nicht ganz erloschene Zuversicht, als stände das Höchste der Poesie durch ein ungebührliches Getobe der Leidenschaften zu erreichen, auch bei Bürgern angerichtet hatte. Denn sonst hätte er sich nimmermehr eine Ausführung dieses Wahnsinns erlaubt, die alle Sitte und Grazie unter die Füße tritt. Von seiner Blandine, »die zum Sprunge singt, und zum Sange springt,« unter Ausrufungen wie:

Weg, Edelgesindel! Pfui! stinkest mir an!
Du stinkest nach stinkender Hoffarth mir an!

— — — — —

Und speiet in euer hochadliges Blut.

kann man gewiß nicht rühmen, was Laertes von der Ophelia:

Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst,
Macht sie zur Anmuth und zur Artigkeit.

Ihr ist so wenig mit der Reihe von Zeichnungen, die ein Dilettant in psychologisch-künstlerischer Hinsicht nach der Ballade von Augenblick zu Augenblick etwas fratzenmäßig entworfen hat, als mit den unseligen Nachahmungen, deren keine von Bürgers Romanzen so viele nach sich gezogen, eine unverdiente Schmach widerfahren. Noch näher liegt die Parallele mit der Gismunda des Hogarth. Dieser hielt das, was seine Freunde

von dem edlen Stil der Italiäniſchen Geſchichtmaler rühmten, für leere Einbildung: er vermaaß ſich, eben ſo gut zu malen wie Correggio, wählte dazu eine Scene aus dieſer Novelle, und es fiel aus, wie ſichs erwarten ließ. Nach dem Zeugniſſe ſeines Freundes Walpole war Hogarths Heldin Gismunden ähnlich »wie ich dem Herkules,« und ſah aus wie eine heulende aus dem Dienſt gejagte Küchenmagd. So hart wurde der Künſtler für ſeinen Unglauben an eine höhere Gattung als die ſeinige beſtraft! Und ſo ſteht denn auch Bürgers Ballade, in ihrer ganzen Geſtaltung, von der an zu rechnen, die in dem hüpfenden Sylbenmaaße liegt, höchſt manierirt, und alſo in ſeiner ſchlechteſten Manier gearbeitet, als ein Beiſpiel da, daß, wer ein vollendetes Kunſtwerk für rohen Stoff anſieht, aus dem er erſt das Kunſtwerk zu bilden hätte, ſtatt deſſen es unfehlbar auf rohen Stoff zurückführen wird.

In dem Liede vom braven Manne hat der Dichter der biedern herzlichen Freude über eine wackre That Ton und Stimme geliehen, und die Abſicht macht ſeinem Herzen Ehre. Nur daß das Gedicht eine ächte Romanze und wahrhaft volksmäßig ſey, muß ich mehr als bezweifeln, wenn man auch für das letzte noch ſo viele Beweiſe von allgemeinem Beifall anführen möchte. Eine gute That wird ſittliche Vorſätze im Gemüthe rege machen, aber die Fantaſie trifft ſie an und für ſich noch nicht. Dieß hat der Dichter auch gefühlt, und die von ihm beſungene That durch ihre Umgebungen in das Gebiet des Romantiſchen und Wunderbaren zu heben geſucht: und indem er den möglichſten Nachdruck auf die

Furchtbarkeit des Eisganges, auf das Dringende der Gefahr, auf die lange vergeblich gespannte Erwartung eines Retters legen will, verbreitet er sich in geschmückten Schilderungen und rhetorischen Wendungen, die in der Romanze durchaus unstatthaft sind. Zu den letzten rechne ich die wiederhohlten: »O braver Mann! braver Mann! zeige dich!» und: »O Retter! Retter! komm geschwind!« das Betheuern: »beim höchsten Gott!« der Graf sey brav gewesen, u. s. w.; vor allem aber, das viele Reden des Liedes von sich und mit sich selbst, das Rühmen des Dichters von dem Liede, seine Aufforderungen und Fragen an selbiges, die kein Ende nehmen. Mir däucht, wenn das Lied in allem Ernste voll von dem bravon Manne gewesen wäre, so hätte es gar nicht weiter an sich denken müssen. Jede wahrhaft begeisterte Darstellung verliert sich in ihrem Gegenstande. Zudem führt dieses Selbstbewußtseyn, diese Wichtigkeit auf die Vermuthung, es sey bei dem Vortrage ein Aufwand von Künstlichkeit und Zurüstungen gemacht, der sich weder mit dem Vertrauen auf die Sache, noch mit der Einfalt des ächten Volksliedes verträgt. Dieses ist gleichsam nur die Sache selbst, auf dem kürzesten Wege aus einer Sage in eine Melodie umgewandelt: das Lied wird sich also nicht der Sache ausdrücklich entgegenstellen. Die ursprünglichsten Volksgesänge hat, wie oben bemerkt wurde, das Volk gewissermaaßen selbst gedichtet; wo der Dichter als Person hervortritt, da ist schon die Gränze der künstlichen Poesie. Ich wäre neugierig, eine wahre alte Romanze zu sehen, deren Sänger so viel und mit solchem Pomp von sich und seinem Liede

ſpräche, als in dem Liede vom braven Manne geſchieht. Wenn einmal eine ſolche Erwähnung vorkommt, ſo wird ſie dem Gedichte nur als Anhang außerhalb der Darſtellung und in den ſchlichteſten Ausdrücken mitgegeben. So in dem ganz romanzenartigen alten Liede von den HH. drei Königen, zu Anfange:

Ich lag in einer Nacht und ſchlief,
Mir träumt, wie mir König David rief,
Daß ich ſollt dichten und reimen,
Von heiligen dreien Königen ein neues Lied;
Sie liegen zu Cölln am Rheine.

und nun folgt gleich die Geſchichte. Oder in einer andern Ballade *) am Schluß:

Wer iſts, der uns dies Liedlein ſang?
So frei iſt es geſungen.
Das haben drei Jungfräulein gethan
Zu Wien in Oeſterreiche.

Ferner, was den Inhalt betrifft, ſo iſt es ein unkünſtleriſches Beginnen, eine gute Handlung als ſolche darſtellen zu wollen; denn das, was eigentlich ihren ſittlichen Werth ausmacht, die Reinheit der Bewegungsgründe, kann auf keine Weiſe zur Erſcheinung kommen. Es iſt aber auch der unverfälſchten geraden Geſinnung des Volkes gar nicht gemäß. Das Bekanntmachen ſogenannter edler Handlungen durch die Zeitungen, die

*) Eſchenburg theilt ſie aus ſeinem gelehrten Vorrathe mit: Denkmäler altdeutſcher Dichtkunſt. S. 447. u. f.

dafür ertheilten Ehrenbezeugnngen oder gar darauf geſetzten Preiſe, alles dieß ſind Mißgeburten einer leidigen Aufklärung. Ich will nicht ſo übel von unſerm Zeitalter denken, nicht zu glauben, daß eine Menge viel beſſerer Handlungen geſchehen, als die unſre albernen Volksſchriftſteller aufzeichnen. Dem Staate liegt es ob, dem Bürger, der z. B. einem andern das Leben gerettet, eine Corona civica zu verehren: allein dieß iſt ganz etwas anders, es iſt eine Belohnung für den ihm geleiſteten Dienſt, wobei die über allen Lohn erhabene Sittlichkeit des Thäters dahin geſtellt bleibt.

Jede Anſtalt iſt unſittlich, die es zweideutig macht, ob ſich in ein wohlthuendes Beſtreben nicht eitle Ruhmſucht miſchte. Der wahrhaft tugendhafte Menſch, der ſo innig fühlt, daß das Beſte, was er thun kann, nur ſeine Schuldigkeit iſt, wird bei dem gethanen nicht ſelbſtgefällig verweilen, und ſich vornämlich allem Schaugepränge damit entziehen. Die chriſtliche Geſinnung vollends, die wohl noch immer die populärſte iſt, bringt es mit ſich, wenn man Urſache zur Zufriedenheit mit ſich zu haben glaubt, ſich in ſeinem Innern zu demüthigen, damit nicht der Stolz auf das vollbrachte Gute die gefährlichſte Verſuchung werde.

Eine kleine Inconſequenz iſt es, daß der Dichter ſo oft wiederhohlt erklärt, er wolle einen einzelnen Menſchen, einen Zeitgenoſſen verherrlichen, und doch alle örtlichen Beſtimmungen wegläßt, woran man ihn erkennen könnte. Es würde, wie mir ſcheint, auch poetiſch weit vortheilhafter ſeyn, wenn der Fluß und der Schauplatz der Ueberſchwemmung, das Vaterland und der Name des Retters

angegeben wäre. Der Grund des Verſchweigens liegt freilich in der Erzählung ſelbſt:

So rief er, mit adlichem Biederton,
Und wandte den Rücken und ging davon.

Der Bauer entzog ſich ſchnell der Dankbarkeit und Bewunderung, man hat vielleicht nicht einmal ſeinen Namen erfahren; er hätte ſich eine öffentliche Lobpreiſung gewiß eben ſo verbeten wie den Lohn des Grafen. Dieſer wahrhaft große Zug krönt ſeine Handlung; und da Bürger das, was ihre Sittlichkeit beglaubigt, ſo gut gefühlt und ausgedrückt hat, ſo iſt es zu beklagen, daß er die That nicht den Thäter hat loben laſſen, ohne zu ſagen, zu melden und anzukündigen, daß er ſie herrlich preiſen wolle. Man mache den Verſuch, mit Weglaſſung aller Strophen und Zeilen, welche Declamation enthalten, die bloße Erzählung herauszuheben: man wird nicht nur die Entbehrlichkeit jener Einſchiebſel einleuchtend, ſondern auch die Wirkung der Geſchichte um vieles erhöht finden. Beſonders hat alles, was den Bauer und ſeine That darſtellt, den Ton der gediegenſten Biederkeit: und es iſt keine Frage, daß bei einem etwas anders gerückten Geſichtspunkte (das Irrige der jetzigen Behandlung liegt ſchon zum Theil in der Ueberſchrift) ein vortreffliches Gedicht daraus hätte werden können.

Wir ſehen dieß gleich an der Romanze: die Kuh oder Frau Magdalis, durch ein Beiſpiel beſtätigt. Der Inhalt iſt hier ebenfalls eine edle Handlung, und zwar von geringerem Belange, eine bloße Handlung der Mildthätigkeit. Allein der Nachdruck iſt auch gar nicht auf

ſie gelegt: ſie kommt erſt ganz am Ende zum Vorſchein, nicht während ſie geſchieht, ſondern ſchon geſchehen: und wir werden zuerſt auf die überraſchende und ſinnreiche Art gelenkt, womit die Wohlthat erwieſen worden iſt. Die Nachrede, womit der Dichter ſie begleitet, iſt ſchmucklos, und enthält nur das Nöthige, um die Geſchichte als wahr zu beurkunden. Vorn führt er uns mit der naivſten Wahrheit in die Beſchränktheit einer Glückslage hinein, wo der Verluſt einer Kuh zum großen und unüberwindlichen Leiden wird. Daß die arme Witwe bei dem Brüllen im Stalle ſich vor einem böſen Geiſte ängſtigt, giebt der Sache etwas wunderbares, und iſt doch eben ſo natürlich, als ihre verdoppelte Freude beim Anblick der Kuh rührend. Es iſt alles aus dem Stoffe gemacht, was daraus werden konnte, ohne Prunk und Künſtelei; das Ganze iſt durchaus liebenswürdig und gemüthlich.

Des Pfarrers Tochter von Taubenhain wird unfehlbar jedes empfängliche Herz erſchüttern, aber leider mit peinigenden Gefühlen, gegen die nur derbe Nerven geſtählt ſeyn möchten.

Das Gedicht hat eine moraliſche Tendenz, in dem Sinne wie unſere bürgerlichen Familiengemälde: und wie dieſe zum romantiſchen Schauſpiel, ſo verhält es ſich ungefähr zur wahren Romanze. Das Drückende dieſer Rückſicht liegt gar nicht darin, daß überhaupt ein beſtraftes Verbrechen zur Warnung aufgeſtellt wird: dieß geſchieht ja auch in der Lenore und im wilden Jäger. Freilich werden die Vergehen beider als Frevel gegen den Himmel, und die Strafe als ein übernatürliches Verhängniß vorgeſtellt, wodurch die Dichtung einen weit

kühneren Charakter bekömmt. Allein es giebt nicht wenige alte Romanzen, welche Mordgeſchichten enthalten, und mit der natürlichen oder bürgerlichen Beſtrafung endigen, und nichts deſto weniger vollkommen romantiſch ſind. Die genaue pſychologiſche Entwicklung der Motive, womit der Fortſchritt der unglücklichen Verführten vom erſten Fehltritt bis zum Verbrechen begleitet wird, iſt es, was weder ein heitres noch ein ernſt erhebendes Bild des Lebens aufkommen läßt. Die Acten zum Criminalproceß der Kindermörderin ſind in dem Gedichte vollſtändig dargelegt: daß er, bei allem, was ſie entſchuldigt, dennoch mit ihrer ungemilderten Verdammung endigt, während der niederträchtige Verführer und der brutale Vater (denn an Häßlichkeit der Sitten iſt nichts geſpart) frei ausgehen, iſt empörend, und ſtellt uns die höchſte Widerrechtlichkeit und Verkehrtheit ſo mancher bürgerlichen Einrichtung vor Augen. Des menſchlichen Elendes haben wir leider zu viel in der Wirklichkeit, um in der Poeſie noch damit behelligt zu werden. Ich ſehe wohl, daß Bürger, vielleicht mehr aus einem bewußtloſen Triebe als mit Ueberlegung, überall zu der Region hinſtrebt, wovon ihn die einmal genommene und nunmehr unabänderliche Richtung ausſchloß, und in ſo fern iſt dieß Gedicht lehrreicher als manches andre. Einige haben vorzüglich die Schilderung der Schwangerſchaft bewundert, mir ſcheinen die anfangenden Strophen das meiſterhafteſte zu ſeyn. Auch die auf Unſchuld anſpielende Wahl des Namens Taubenhain iſt glücklich, und die wiederum auf Namen und Sache anſpielende Geſtalt der Geiſtererſcheinungen:

Da raſſelt, da flattert und ſträubet es ſich,
Wie gegen den Falken die Taube.

gehört zu den zarteren Geheimniſſen der Poeſie.

Das Lied von der Treue iſt aus einem alten und vielfach wiederhohlten Fablian genommen. Da die Geſchichte bloß auf einen beißenden Spott gegen die weibliche Treue hinausläuft, ſo ſollte ſie entweder kurz als witzige Anekdote erzählt werden, oder in einer größeren Compoſition der Ironie dienen, wie wir ſie wirklich in den Roman vom Triſtan eingeflochten ſehen, der ganz auf die höchſte Treue der Liebenden gebaut iſt. Wenigſtens fühlt man ſehr entſchieden, daß Bürgers Romanze keinen rechten Schluß hat. Graf Friedrich Leopold zu Stolberg hat bei der Behandlung des nämlichen Gegenſtandes unter dem Namen Schön Klärchen (Muſenalmanach von Voß und Göckingk. 1781.) mit einer glücklicheren Wendung geendet, überhaupt eine weit anmuthigere Erzählung daraus gemacht, wiewohl nicht im reinen Ton der Ballade, aber ſo duftig und roſenfarben gehalten, daß der helle Leichtſinn uns noch zierlich daraus anſpricht, und der herzliche Kummer des Betrogenen wie eine kindliche Klage. Es iſt alles beſſer zuſammengewebt: die drei Däniſchen Doggen erſcheinen nicht erſt mit der Kataſtrophe zugleich, ſie ſind ſchon als Schön Klärchens Gefolge bekannt, ſamt dem getigerten Spanier, den ſie auf der Jagd zu reiten pflegte; und wie viel artiger nimmt ſich der Liebhaber aus, der ihr, wie ſie mit ihm davon zieht, Lieder und Mährchen vorſagt, (ein Zug der ſich ſo hübſch zu dieſem leichten Handel ſchickt) als der ſchwere Junker vom Steine. Für die

Wahl der Romanzen-Form läßt ſich zwar das Lied vom Knaben mit dem Mantel anführen, ebenfalls ein Fablian und eine Satyre auf die weibliche Treue: allein in dieſer alten Ballade iſt die ganze Darſtellung ſcherzhaft, und es wartet nicht wie hier alles auf eine einzige epigrammatiſche Spitze. Bürgers Behandlung thut ſich durch nichts ſonderlich hervor. Auf der einen Seite der »Donnergaloppſchlag des Hufs« und »die Stürme der Näſe,« auf der andern:

Herr Junker, was haun wir das Leder uns wund?
Wir haun, als hackten wir Fleiſch zur Bank;

bezeichnen die beiden Endpunkte ſeiner Manier; nämlich eine unpopulare Künſtlichkeit der Darſtellung, und dann wieder Popularität, die nicht durch bloße Enthaltung von allem nicht volksmäßigen, negativ, ſondern durch Annahme gemeiner Sprecharten erreicht werden ſollte.

Wir haben jetzt die größeren Romanzen ſämtlich durchgegangen; es iſt aber noch eine Anzahl kleinerer Stücke zurück, die zum Theil romanzenartig, zum Theil Lieder im Volkstone ſind, und worunter die meiſten, wie mich dünkt, nicht leicht zu ſehr gelobt werden können. Sie ſind eigenthümlich ohne Bizarrerie, und frei und leicht wie aus voller geſunder Bruſt geſungen. Dahin gehören gleich die von Minne redenden Lieder, die mit den alten Minneſingern nichts gemein haben, aber ein heiteres von Bürgern ſelbſt entworfenes Bild des Minneſingers darbieten. In des armen Suschens Traum iſt der ſo natürliche volksmäßige Glaube an ſinnbildliche Deutung der Träume rührend benutzt: die Folge und Verknüpfung der Bilder iſt wirklich träumeriſch, und

das Pathetiſche anſpruchlos. Der Ritter und ſein Liebchen drückt ſchon im Gange des Sylbenmaaßes treuloſen Leichtſinn aus: das Abgeriſſene des Anfangs und wie der Ritter unbekehrt davon geht, ohne daß eine weitere Auflöſung erfolgt, iſt im Geiſte der ächteſten Romanze. Eben ſo Schön Suschen; es läßt ſich nicht beſcheidner, ſinniger und zierlicher über die Wandelbarkeit der Liebe ſcherzen. Dem Liebeszauber iſt gar nicht zu widerſtehen, ſo lebendig gaukelt er in dem muntern Liede, bei dem man gleich die Melodie mit zu hören glaubt, wenn man es nur lieſt. Das Ständchen und Trautel ſind gefällige Weiſen, das Schwanenlied und Molly's Werth von der naivſten Innigkeit. Das Mädel, das ich meyne, (denn ich bleibe bei dem Mädel, und kann mich nicht zu der Holden bekehren) blüht in friſchen Farben: da der Dichter ſie hinterdrein noch duftiger verblaſen wollte, hat die Einheit des Tons darunter gelitten. Zu den Fragen und wiederholenden Antworten, überhaupt zu der tändelnden Einfalt, womit ſinnlicher Liebreiz als ein Wunderwerk des Schöpfers geprieſen wird, paßte der Ausruf: »der liebe Gott! der hat's gethan,« vollkommen.

Die Elemente ſind ein religiöſer Volksgeſang und Naturhymnus voll höherer Weihe und Offenbarungsgabe. Das Heiligſte iſt ganz in die Nähe gerückt, die myſtiſche Symbolik der Natur in allgemeine menſchliche Gefühle überſetzt, und nicht unbefugt hat der Sänger Ausſprüche aus der heiligen Schrift entlehnt. Ich glaube, Luther würde dieß Gedicht für ein würdiges Kirchenlied anerkannt haben. Untreue über alles iſt ein ſüßes Liebes-

gekoſe: kindlich aus einem Nichts geſponnen, zart empfunden, fantaſtiſch erſonnen, und romantiſch ausgeführt. Es muß erfreuen, daß die muntere Laune den Dichter auch in den letzten Jahren nicht verließ. Das Hummellied, Sinnenliebe, Lied, (Ausgabe von 1796. Th. II. S. 266.) der wohlgeſinnte Liebhaber, und Sinnesänderung, alle von der zierlichſten Schalkheit und zuweilen von einer markigen aber unverdorbenen Lüſternheit beſeelt, ſind angenehme Beweiſe davon. Ich kann nicht umhin dieſe kleinen Sachen im Range weit über manche berühmtere zu ſtellen: das Maaß des Kunſtwerthes wird nicht durch den äußeren Umfang und den Inhalt begränzt; und ſogar ein Spinnerlied, das ganz leiſtet, was es ſoll, wie das Bürgeriſche, iſt nichts geringes.

Doch muß ich erinnern, daß ich unter den obigen Stücken die früheren in ihrer urſprünglichen Geſtalt meyne, ſo wie ich auch bei den vielerlei Veränderungen, die Bürger mit ſeinen übrigen lyriſchen Gedichten vorgenommen hat, faſt durchgängig für die alten Leſearten ſtimmen würde. Zuweilen iſt die Umarbeitung ſo entſtellend, daß der Liebhaber, der die poſthume Ausgabe aufſchlägt, ſeine vormaligen Lieblinge kaum wieder erkennen wird. Ich glaube, die Herſtellung des Beſſeren würde keine Verletzung der Rechte des Dichters ſeyn, der zwar mit ſeinen Hervorbringungen nach Willkühr ſchalten, aber nichts einmal Gegebenes zurücknehmen kann. Konnte doch Taſſo, der mit den Correcturen ins Große ging, ſein umgearbeitetes mit mühſam demonſtrirten Vorzügen ausgeſtattetes Jeruſalem nicht durchſetzen!

Zu nicht wenigen Veränderungen hat Bürgern das Bemühen bewogen, die ihm vorgerückte Versäumniß des Idealischen nachzuholen; dazu gehören z. B. verschiedene im Hohen Liede. Da sich dieß auch auf Gedichte erstreckte, die bisher recht gut ohne dergleichen fertig geworden waren, so sind darin die Idealität und die Volksmäßigkeit ins Gedränge mit einander gerathen: die letzte, als im wohlhergebrachten Besitz, hat nicht ganz weichen wollen, und so schieben sie sich wie zwei Personen auf einem zu schmalen Sitze hin und her. An dem Mädel, nunmehr der Holden, die ich meyne, hat man das deutlichste Beispiel davon. Der Minnesinger hat nunmehr den dritten Namen bekommen; er hieß in der zweiten Ausgabe: der Liebesdichter, und jetzt: Lieb' und Lob der Schönen. Das gute Ständchen: »Trallyrum larum, höre mich!« ist ebenfalls ein etwas idealisirtes Ständchen geworden. Bei weitem die meisten Veränderungen rühren jedoch von dem Streben nach Correctheit her. Noch von andern fällt es schwer, irgend einen Grund zu entdecken, und man kann sie mit nichts anderm vergleichen, als mit dem willkührlichen Wundreiben der gesunden Haut. Wenn man in der ältesten Ausgabe liest:

Wüßt' ich, wüßt' ich, daß du mich
Lieb und werth ein bischen hieltest,
Und von dem, was ich für dich,
Nur ein Hunderttheilchen fühltest,
Daß dein Danken meinem Gruß
Halben Wegs entgegen käme,
Und dein Mund den Wechselkuß
Gerne gäb' und wiedernähme:

Dann, o Himmel, außer ſich
Würde ganz mein Herz zerlodern!
Leib und Leben könnt' ich dich
Nicht vergebens laſſen fodern! —
Gegengunſt erhöhet Gunſt,
Liebe nähret Gegenliebe,
Und entflammt zur Feuersbrunſt,
Was ein Aſchenfünkchen bliebe.

ſo begreift man nicht, was dieß harmloſe artige Liedchen ſo ſchweres verſchulden konnte, das ihm folgende Ummodelung ſeiner drei erſten Strophen zuzog:

Wenn, o Mädchen, wenn dein Blut
Reger dir am Herzen wühlte;
Wenn dieß Herz von meiner Glut
Nur die leiſe Wärme fühlte;
Wenn dein ſchöner Herzensdank
Meiner Liebe Gruß empfinge;
Und dir willig ohne Zwang
Kuß um Kuß vom Munde ginge:
O dann würde meine Bruſt
Ihre Flammen nicht mehr faſſen;
Alles könnt' ich dann mit Luſt,
Leib und Leben könnt' ich laſſen.

Aehnliche Beiſpiele ſind die vierte Strophe des Winterliedes, die erſte und zweite des Schwanenliedes, jetzt der Liebeskranke genannt, und die erſte des Gedichtes an Adonide, jetzt an Molly. Ich unternähme allenfalls, auch in den befremdlichſten Fällen die Gründe zu errathen, die Bürgern geleitet haben mögen; und noch weniger ſollte es mir ſchwer fallen, die Vorzüge der alten

und die Mängel der neuen Leſearten aufzuzählen. Allein ich kann mich unmöglich zu dieſer Erörterung entſchließen, und laſſe es auf die Gunſt meiner Leſer ankommen, ob ſie mich dazu im Stande halten wollen. Wie unerfreulich und trocken es ausfällt, wenn man ſich vornimmt, dergleichen mit erſchöpfender Gründlichkeit abzuhandeln, zeigt uns Bürgers »Rechenſchaft über die Veränderungen in der Nachfeier der Venus.« Er hat darin über die vier erſten Zeilen des Gedichtes oder den Refrain mehr als vierzig eng bedruckte Seiten, einige kleine Epiſoden mit eingerechnet, geſchrieben. Da das Reſultat nun nichts weniger als befriedigend ausfällt, ſo ließe ſich leicht ein mäßiger Band zur Widerlegung ſchreiben, welchen dann Bürger, oder wer ſeine Sache verföchte, mit einem noch ſtärkeren beantworten müßte; in dieſer Progreſſion könnte es ins Endloſe fortgehen, und ſo brächten zwei Menſchen (die Leſer, wenn deren welche aushielten, noch nicht einmal in Anſchlag gebracht) ihr Leben vortrefflich mit vier Verſen hin. Nein, in dieſer Art von Kritik will ich gern jenen Rabbinern den Vorrang gönnen, welche genau wußten, wie oft jeder Buchſtabe und jedes Tüttelchen im geſamten alten Teſtament vorkomme. Lieber will ich die Sache an der Quelle angreifen, woraus die einzelnen mit den Gedichten vorgenommenen Veränderungen, und Bürgers mühſeliges Schreiben darüber hergefloſſen; und ſomit komme ich auf den ſchon anfangs berührten Einfluß, den ſeine Begriffe von der Correctheit auf ſeine Ausübung gehabt haben. Wenn Bürger als ſtrenger Kritiker auftritt, und zwar gegen ſich ſelbſt, ſo möchte dieß bei vielen ein

großes Ansehn haben, besonders da man gewohnt war, ihn als einen originalen und genialischen Dichter, und als einen Befreier der Poesie von willkührlichen Conventionen zu betrachten. Allein es wird sich zeigen, daß während er von den Altgläubigen in der Poetik als ein arger Ketzer verschrieen ward, der alte Glaube ihm selbst weit mehr als billig anhing.

Correct kommt von corrigiren her, und demnach lautet dann das Hauptaxiom dieser gebenedeiten Dogmatik: durch corrigiren werden die Gedichte correct. Umgekehrt: wenn sie nicht schon im Mutterleibe correct waren, so werden sie auf diesem Wege nimmermehr dazu gelangen. Pope sagt, die letzte und größte Kunst sey das Ausstreichen, und für einen Menschen wie er, der immer nur Verse und niemals ein Gedicht hervorgebracht hat, mag es hingehen; sonst aber sollte man denken, es wäre eine viel größere Kunst, nichts hinzuschreiben, was man wieder auszustreichen braucht. Jene Sätze mußten zu einem sehr allgemein verbreiteten Vorurtheile werden, weil die meisten Menschen von der organischen Entstehung eines Kunstwerkes nicht den mindesten Begriff, und an dessen Einheit und Untheilbarkeit keinen Glauben haben; weil es ihnen an Fähigkeit und Uebung gebricht, es als Ganzes zu betrachten. Vollends geistlose Kritiker (welches zwar ein Widerspruch im Beiworte ist) lassen sich für die Correctheit todtschlagen; sie ist ihr eins und alles, und wenn man sie ihnen nähme, würden sie schlechterdings nichts mehr zu sagen wissen.

Es giebt allerdings in der Poesie Geist und Buchstaben, einen schaffenden und einen ausführenden Theil.

Ein Gedicht kann nur unter bestimmten Bedingungen zum äußerlichen Daseyn gelangen, und in so fern es diese in Uebereinstimmung mit dem Innern, und ohne Widerspruch unter einander, erfüllt, kann es correct heißen. Niemand darf auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen, der nicht in dieser Technik Meister ist. Allein sie geht zuvörderst auf das Große und Ganze, Reinheit der Dichtart, Anordnung, Gliederbau und Verhältniß, und betrachtet das Einzelne immer in Beziehung auf jenes. Die correcten Kritiker hingegen bleiben an lauter Einzelnheiten hängen, außer wo ihnen etwa ein arithmetischer Begriff überliefert ist, wie die drei Einheiten, welche deswegen auch ihr Lieblingsthema wurden. Diction und Versbau ist ihre Losung, und wenn sie denn nur diese letzten Capitel der Poetik recht begriffen hätten! Aber was ist ihnen fremder als philosophische Grammatik, Studium der eignen Sprache aus den Quellen, und die Wissenschaft der Metrik? Erbarmenswürdig ist es, wenn z. B. Ramler immer noch als der Held der Correctheit aufgestellt wird, der all sein Leben lang nicht hat lernen können einen ordentlichen Hexameter zu machen; der den Gedichten anderer immerfort die unpassendsten, matteſten und übellautendsten Veränderungen aufgedrungen hat; dem man endlich in seinen eignen Sachen wahre Schülerhaftigkeit in der Technik, wenn man damit nicht bei dem nächsten Herkommen stehen bleibt, nachweisen könnte.

Es thut mir leid, jenen dürftigen Begriff von Correctheit, der sich bloß auf Diction und Versbau beschränkt, auch bei Bürgern wieder zu finden. Er hat

ſich zu deutlich darüber erklärt, um Zweifel übrig zu laſſen. Er ſetzt in der ſchon angeführten Rechenſchaft Form und Stoff eines Gedichtes einander entgegen. Unter Stoff verſteht er den geiſtigen Gehalt. Dieſer Ausdruck iſt nicht ſchicklich: der geiſtige Gehalt iſt kein bloßer Stoff, der durch die äußere Darſtellung erſt geformt werden müßte; er iſt ſelbſt ſchon Form, wovon die äußere Form nur der getreue Abdruck ſeyn ſoll. Was Bürger über die Unerſchöpflichkeit der äſthetiſchen Ideen ſagt, das einzige in dem Aufſatze, was von einer höheren Anſicht der Poeſie zeugt, iſt aus Kants Kritik der Urtheilskraft entlehnt. Dieß hat ſeine Richtigkeit: es giebt Foderungen an ein Kunſtwerk, die keine Gränze kennen, und die es nur gradweiſe befriedigen kann; und dann giebt es wiederum Geſetze, die es entweder erfüllt oder übertritt. Dieſe Geſetze erſtrecken ſich aber auf weit weſentlichere und tiefer eingreifende Punkte, als die Einzelnheiten der Diction und des Versbaues ſind. Bürger iſt nicht dieſer Meynung geweſen, oder er hatte vielmehr damals vergeſſen, was ihm ſein beſſerer Genius ſonſt darüber eingegeben. »Das Gebiet der Formen«, ſagt er, »erſtreckt ſich nicht weiter, als der Umfang der Sprache, die Bildbarkeit des Verſes und die Möglichkeit des Reimes, vermittelſt welcher man poetiſch darſtellt.« Und man halte dieß nicht etwa für eine übereilte Aeußerung, welcher der Inhalt ſeiner Bemerkungen widerſpräche. »Ich hoffe«, ſagt er von der jetzigen Geſtalt der Nachtfeier, »jeder Vers wird die ſtrengſte Prüfung der poetiſchen Grammatik aushalten, ohne gleichwohl in Anſehung des poetiſchen Geiſtes, der den todten Buchſta-

den beleben muß, gerechten Vorwürfen ausgeſetzt zu ſeyn.« Als ob ſich der poetiſche Geiſt auch ſo in einzelnen Zeilen offenbarte! Als ob es nicht ſehr möglich wäre, bei dem in der Welt vorhandenen Vorrath von Verſen, ohne allen poetiſchen Geiſt, nur mit Verſtand und Geſchick, Verſe zuſammenzuſetzen, denen man, für ſich betrachtet, den Namen ſchöner Verſe nicht verweigern dürfte!

Daß Bürger ſich mit ſeinen Correcturen beſonders an die Nachtfeier der Venus gehalten, iſt ganz in der Ordnung: denn dieſes Gedicht, wie er es dem Lateiniſchen frei nachgebildet, war vom Anfange an zum Corrigiren eingerichtet, und kann für nichts weiter gelten als ein phraſeologiſches Studium. Von dem Original, über deſſen Zeitalter und Urheber die gelehrteſten Philologen verſchiedner Meynung ſind, und worein, in der Geſtalt, wie wir es haben, unter barbariſchen Spuren doch manches aus ächteren Quellen des claſſiſchen Alterthums gefloſſen ſeyn mag, redet Bürger ſelbſt nicht mit ſonderlicher Ehrerbietung. Demungeachtet betreffen, einige gleich zuerſt angeordnete Umſtellungen ausgenommen, alle nachherigen Veränderungen nicht Anlage, Charakter, Haltung und Bedeutung des Ganzen, ſondern bloß einzelne Bilder, Wörter, Laute und Sylben. Um nur ein paar Beiſpiele zu geben, ſo iſt es ihm niemals eingefallen, daß die Stelle von der Venus als Mutter des Ahnherrn und Schutzgöttin des Römiſchen Volkes bloß örtliche Wahrheit und ein nationales Intereſſe hat, daß ſie bei einem für uns noch gültigen ſymboliſchen Gebrauche der Mythologie durchaus wegfallen mußte. Ferner, da der Römiſche Dichter ſich erſt in

den vier letzten Zeilen mit Vorwürfen über ſein bisheriges Schweigen und mit Anmahnungen, in den allgemeinen Jubel mit einzuſtimmen, erwähnt, ſo hat Bürger dieß beibehalten, aber zweimal vorher den Geſang und die Leier ſo feierlich hervorgehoben, als ob der Dichter einem Chor vorſänge, und den Widerſpruch darin nimmer bemerkt. Von den Eintheilungen in Vorgeſang, Weihgeſang und Lobgeſang mag ich gar nicht einmal reden. Und bei dieſer Gedankenloſigkeit über die Ausbildung des Ganzen meynte Bürger dennoch mit der letzten ausgeputzten Geſtalt des Gedichtes einen Kanon für die Poeſie aufzuſtellen, wie der des Polyklet für die Bildnerei geweſen. Das iſt gerade, als hätte Polyklet ſeinen Kanon nicht durch die Vollkommenheit der Proportionen, ſondern durch fleißiges Poliren der Bronze zu Stande bringen wollen. Ja er hoffte, dieſes Gedicht ſollte vermögend ſeyn, die Sprache auf mehrere Jahrhunderte zu fixiren, »ſoweit es nämlich in Deutſche Diction und Vers-Mechanik vermittelſt ewig ſchöner Gedanken und Bilder hineingriffe.« Den beſchränkenden Zuſatz verſtehe ich nicht recht, denn da in der Sprache alles zuſammenhängt, ſo möchte ſie ſchwerlich theilweiſe zu fixiren ſeyn. Aber zu welchem Minimum mußte ihm die unendliche Fülle und der ewige Wandel des menſchlichen Geiſtes, der auch nur in Einer Sprache ſich regt und bewegt, zuſammengeſchrumpft ſeyn, um dergleichen Wirkungen von einem Gedichte zu erwarten, das bei geringem äußern Umfange, auf das glimpflichſte geſagt, leer iſt, und nichts von dem beſitzt, was die Gemüther in allen ihren Tiefen ergreift und ſich unauslöſchlich einprägt.

Bei den Zweifelsknoten, zwiſchen denen ſich Bürger mühſelig herumwindet, hätte er oft nur die Frage um einen Schritt weiter zurückführen dürfen, um zu ſehen, daß ſie ganz anders geſtellt werden müſſe, und um dann auch eine ganz verſchiedene Antwort auszumitteln. Gleich anfangs erzählt er das lächerliche Unglück, welches ihm mit dem Refrain begegnete, den er auf keine Weiſe ſich und andern völlig recht machen konnte, der, je öfter er ihn umſchmolz, um ſo übler gerieth, ſo daß er endlich genöthigt war, durch einen Machtſpruch Einhalt zu thun. Ich glaube es wohl: er hätte noch zwanzigtauſend ſolche Refrains machen können, ohne einen vollkommen guten darunter zu finden; die Aufgabe gehört ihrer Natur nach zu den unmöglichen. Der Refrain des Originals, der in einem einzigen Tetrameter beſteht, ſoll in die doppelte Länge ausgedehnt werden, dabei findet keine Erweiterung des Inhalts Statt, und die Schmückung des Ausdrucks will Bürger ſelbſt mit gutem Grunde möglichſt vermieden wiſſen. Wie ſoll das in aller Welt ohne Zerren und Künſtelei zugehn? Ueberdieß verurſacht der ſo verlängerte Refrain nothwendig ein Mißverhältniß: er trennt die Abſätze des Gedichtes viel weiter von einander, und eben ſo oft wiederhohlt, wie ihn Bürger wirklich gebraucht hat, nimmt er doppelt ſo viel Raum ein, wie im Original. Aber wenn der Refrain in zwei kürzere, einem Tetrameter gleichgeltende Zeilen überſetzt worden wäre, ſo hätten dieſe ohne Reim bleiben müſſen. Allerdings: es fragt ſich eben, ob es überhaupt räthlich war, das Pervigilium auch bei einer freien Nachbildung in gereimte Verſe zu übertragen?

Zwar ſcheint keine gereimte Versart größere Aehnlichkeit mit den trochäiſchen Tetrametern zu haben, als unſre ſogenannten vierfüßigen Trochäen mit alternirenden männlichen und weiblichen Reimen. Allein ſie verketten immer vier Zeilen zu einer kleinen Strophe, da in dem antiken Sylbenmaaße Vers auf Vers unaufhaltſam fortgeht. Alsdann trennt auch der weibliche Reim die erſte Zeile weit beſtimmter von der zweiten, als der Abſchnitt die beiden Hälften des Tetrameters, der eben wegen ſeiner Länge bei dem leichten Rhythmus raſch zum Ende eilt. Bei uns hat jenes Sylbenmaaß daher den ſanfteſten nnd ruhigſten Liederton, da hingegen die Griechiſchen Kunſtrichter dem choreiſchen Tetrameter den beweglichſten und leidenſchaftlichſten Gang zuſchreiben. Dieſer ſtimmt auch im Original ſehr gut zu dem Ausdruck trunkener Freude und allgemeinen Taumels bei der Wiederbelebung der Natur, worin allein ich einen Hauch vom Geiſte des claſſiſchen Alterthums zu fühlen glaube. Durch die Hauptzierde der Bürgeriſchen Nachbildung, die Reime, iſt der Charakter des Gedichtes nicht nur verändert, ſondern es iſt eigentlich charakterlos geworden.

Ohne das hätte die Wahl der Bilder und Züge unmöglich eine ſolche Breite gehabt. Wie ſchon geſagt: durch Corrigiren war hier wenigſtens für das Ganze nichts zu verderben; im Einzelnen iſt es häufig geſchehen, wie ſich leicht zeigen ließe, wenn für unſern Zweck nicht der Beweis hinreichte, daß Bürger bei der Beſchränkung ſeiner Kritik auf Diction und Versbau, ſelbſt über dieſe Punkte nicht auf die Grundſätze zurückging, und aus irrigen Vorderſätzen ſchloß. So nimmt er bei

den metriſchen Bemerkungen gar keine Rückſicht auf den Gegenſatz der gereimten und rhythmiſchen Versarten. Nicht ſelten liegt der Satz im Hinterhalte, die Poeſie ſolle keine Freiheiten der Sprache vor der Poeſie voraus haben: eine oft genug wiederhohlte und eingeſchärfte Meynung, die aber von Leuten aufgebracht iſt, welche Poeſie und Proſa als entgegengeſetzte und unabhängige Weſen in ihrem Kopfe nicht vereinbaren konnten, und deswegen, da man der Proſa zum nächſten Gebrauch doch nicht wohl entrathen kann, lieber die Poeſie aufheben wollten. Meiſtens aber rügt er Verſehen gegen die logiſch-grammatiſche Genauigkeit, die nur durch eine ängſtliche Zergliederung merkbar werden, auf welche die Poeſie, als eine Kunſt des ſchönen Scheines, gar nicht eingerichtet zu ſeyn braucht. Es giebt zwar in ihr ſowohl Miniaturen als Decorationsmalereien, aber für die mikroſkopiſche Betrachtungsart iſt keines ihrer Werke beſtimmt, und ein Gedicht, welches dem Leſer Muße und Luſt dazu ließe, könnte ſchon desfalls keinen Werth haben. Und doch iſt Bürger ſeiner Sache dabei ſo gewiß, daß er den Vorwurf der Kleinlichkeit und Pedanterei mit folgendem Ausſpruche abweiſt: »Ich verkündige allen denen, die es noch nicht wiſſen, ein großes und wahres Wort: Ohne dieſe Sylbenſtecherei darf kein äſthetiſches Werk auf Leben und Unſterblichkeit rechnen.« Die Geſchichte der Poeſie muß ihm, als er dieſes ſchrieb, gar nicht gegenwärtig geweſen ſeyn. Oder haben etwa Homer, Pindar, Aeſchylus, Sophokles und Ariſtophanes dieſe Sylbenſtecherei geübt? Und um aus der modernen Poeſie nur Ein Beiſpiel anzuführen, wer war

weiter von ihr entfernt als Shakſpeare? Ja wie läßt ſich bei den Altengliſchen Volksliedern, die Bürgern zu ſeinen ſchönſten Hervorbringungen die Anregung gaben, und alſo hoffentlich noch leben, nur daran denken? Dagegen ſind manche, ſogar auf die Nachwelt gekommene Werke der Alexandriniſchen Dichter, die in dieſer Sylbenſtecherei keine gemeine Meiſterſchaft beſaßen, doch nicht am Leben. In der neueren Poeſie kann man diejenigen, welche ſie mit beſonderm Fleiße getrieben, und dennoch nie, außer im Wahne eines verkehrten Geſchmacks gelebt haben, zu hellen Haufen aufzählen. Bürger verkannte ſich ſelbſt und ſeinen Werth mit dieſer ängſtlichen Sorge um die kleinen Aeußerlichkeiten der Poeſie, worauf man den Spruch des Evangeliums anwenden kann: Ihr ſollt nicht ſorgen und ſagen: was werden wir eſſen? was werden wir trinken? womit werden wir uns kleiden? Nach ſolchem allen trachten die Heiden. Trachtet am erſten nach dem Reiche Gottes und nach ſeiner Gerechtigkeit, ſo wird euch ſolches alles zufallen.

Ich habe im obigen Bürgers Maximen über Correctheit und ſein Verfahren beim Ausbeſſern lebhaft beſtritten: eine wider ihn ausfallende Entſcheidung würde indeſſen zu ſeinem Vortheil gereichen, indem ſie ihn von ſo vielem ungerechten Tadel ſeiner ſelbſt und von den ertödtenden Correcturen befreite. Es thut weh, zu ſehen, wie Bürger z. B. bei Molly's Werth (S. 501 u. f.) gegen ſein eignes Fleiſch wüthet, und Ausdrücke matt und gemein ſchilt, die nur dem Tone der Geſinnungen gemäß einfältig und naiv ſind; wie er ſelbſt in einem Gedichte von nicht mehr als drei Strophen Veränderungen ohne

Rücksicht auf das Ganze vornimmt, und so aus einem süßen herzigen Liede ein steifes verzwängtes Unding herausbringt, an dem nichts mehr zu erkennen und zu fühlen ist. Glücklicher Weise sind die Romanzen von allem solchen Ungemach verschont geblieben. Bürger mochte wohl einsehen, daß sein allgemeines rhetorisches Ideal einer guten reinen Schreibart (dem er bei den lyrischen Gedichten unbedingt opferte, da doch nichts unter der Rubrik rhetorischer Fehler aufgeführt werden kann, was nicht in der Poesie an seiner Stelle gut wäre;) hier nicht anwendbar sey, ohne alles umzustoßen. Daß indessen in den meisten Romanzen viel und oft ausgestrichen worden, ehe sie öffentlich erschienen, ist gewiß, und daß sie zum Theil besser, nämlich ungekünstelter und freier von Manier würden ausgefallen seyn, wenn frühere Lesearten stehen geblieben wären, nur zu wahrscheinlich.

Die kritischen Aufsätze und Veränderungen, womit wir uns bisher beschäftigt haben, sind zwar aus Bürgers letzter Periode; allein in der Vorrede zur zweiten Ausgabe kommen schon starke Aeußerungen über seine absondernde Ansicht des technischen Theils der Poesie vor; und in der Vorrede zur ersten verräth sich der grammatische Hang wenigstens durch die eigne so hitzig verfochtene Orthographie. Wenn man ferner bedenkt, daß die Nachtfeier der Venus, sein früheſtes, und das hohe Lied, eines seiner spätesten Werke, ungefähr nach derselben Idee der Tadellosigkeit und einer absoluten Vollkommenheit der Diction und des Versbaues, da es doch nur eine relative giebt, ausgeführt und durchgearbeitet sind:

ſo kann man ſchwerlich zweifeln, daß die Maximen der Correctheit während ſeiner ganzen Laufbahn großen Einfluß gehabt haben.

Die Erwähnung des hohen Liedes führt mich auf einige ſeiner geliebten Molly gewidmete lyriſche Stücke, die noch zurück ſind. Ihr dichteriſcher Werth iſt aber ſo mit der Verworrenheit wirklicher Verhältniſſe verwebt, daß ſie keine reine Kunſtbeurtheilung zulaſſen. Man kann zum Theil die himmliſchen Zeilen im Blümchen Wunderhold auf ſie anwenden:

Der Laute gleicht des Menſchen Herz,
Zu Sang und Klang gebaut,
Doch ſpielen ſie oft Luſt und Schmerz
Zu ſtürmiſch und zu laut.

Beſonders iſt die »Elegie, als Molly ſich losreißen wollte«, ein wahrer Nothruf der Leidenſchaft, wobei das Mitgefühl jeden Tadel erſtickt. Dagegen iſt das Hohe Lied durch die Ausführung ein kaltes Prachtſtück geworden, wiewohl die innige Wahrheit der Gefühle als Grundlage durchblickt. Man muß es der Zeit anheim ſtellen, ob ſie dieſen blendenden Farbenputz und Firniß mit ihrer magiſchen Nachdunkelung genugſam überziehn wird, um es die Nachwelt für etwas andres halten zu laſſen.

Bürger hat das Verdienſt, das bei uns gänzlich vergeſſene und nach lächerlichen Vorurtheilen verachtete Sonett zuerſt wieder zu einigen Ehren gebracht zu haben. Indeſſen zeigt ſowohl ſeine Behandlung deſſelben, als was er in der Vorrede darüber ſagt, daß er die Gattung

nicht aus der Betrachtung ihres wahren Weſens begriffen hatte. Alles läuft bei ihm auf die Merkmale der Kleinheit, Niedlichkeit und Glätte hinaus, durch welche Foderungen die antithetiſche Symmetrie und unveränderliche Architektonik des Sonetts durchaus nicht erklärbar wird. Er nennt es »eine bequeme Form, allerlei poetiſchen Stoff »von kleinerm Umfange, womit man ſonſt nichts anzu»fangen weiß, auf eine ſehr gefällige Art an den Mann »zu bringen; einen ſchicklichen Rahm um kleine Gemälde »jeder Art; eine artige Einfaſſung zu allerlei Beſcherun»gen für Freunde und Freundinnen;« und ich befürchte, daß dieſe loſe, diminutive und alſo dem obigen zufolge ſonettähnliche Vorſtellung vom Sonett immer noch nicht ganz außer Umlauf geſetzt iſt. Das Beiſpiel der großen Italiäniſchen und Spaniſchen Meiſter belehrt uns, daß für das Sonett nichts zu groß, ſtark und majeſtätiſch ſey, was ſich nur irgend nach materiellen Bedingungen des Raumes darein fügen will. Ja, es fodert ſeiner Natur nach die möglichſte Fülle und Gedrängtheit, und Bürgers Sonette ſcheinen mir nicht genug gediegnen Gedankengehalt zu haben, um dem Nachdruck ihrer Form ganz zu entſprechen. Auch die bei den meiſten getroffene Wahl der fünffüßigen Trochäen ſtatt der eilfſylbigen Verſe oder ſogenannten Jamben, worin er fleißige Nachfolge gefunden, iſt ein Fehlgriff; was jedoch nur aus der Theorie des Sonettes, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, ſich einleuchtend darthun läßt.

Es iſt nun noch übrig, etwas von Bürgers Ueberſetzungen und dem Charakter ſeiner Proſa zu ſagen. Unter jenen iſt ſeine Arbeit am Homer die wichtigſte: er hat ſie

früh unternommen und lange dabei ausgeharrt. Ueber ſein erſtes Vorhaben, die Ilias zu jambiſiren, hat er ſelbſt in der Folge das nöthige geſagt. Die Gründe, womit er es in jugendlichem Eifer vertheidigte, können jetzt, nach den Fortſchritten unſerer Sprache in der rhythmiſchen Verskunſt, und nach der Entwickelung richtigerer Begriffe vom epiſchen Gedicht, niemanden mehr aufhalten: doch iſt es intereſſant zu ſehen, wie damals Punkte zweifelhaft ſchienen, über die der Erfolg nun ſo ſiegreich entſchieden hat, und welche Stufen die poetiſche Ueberſezzungskunſt durchgehen mußte, um auf die jetzige zu gelangen. Auch die jambiſchen Proben ſind für das Studium der Sprache und um zu ſehen, wie ſich Bürger bei einer ſolchen Aufgabe aus dem Handel gezogen, immer noch lehrreich.

Bei der herametriſchen Ueberſetzung hatte er ſich eine beiſpielloſe Treue vorgeſetzt, und dieß redliche Streben, da ſonſt Entäußerung von ſeinen Eigenheiten eben nicht ſeine Sache war, iſt nicht unbelohnt geblieben; unter allem, was er poetiſch nachgebildet, iſt nichts ſo frei von Manier, und ſein langer Umgang mit dem Sänger hat ihm manches von ſeiner traulichen und naiven Weiſe zu eigen gemacht. Hätte Bürger Fertigkeit und Ausdauer genug gehabt, das Ganze zu beendigen und aufzuſtellen, ſo würde man ſeine Ilias neben die ältere Odyſſee von Voß geſetzt haben, und ihm wären durch die Uebung die Kräfte gewachſen, noch fernerhin mit ſeinem alten Freunde zu wetteifern; da er jetzt an der Voßiſchen Ilias und umgearbeiteten Odyſſee Nebenbuhler von zu großer Ueberlegenheit bekam, wodurch

ſeine Bruchſtücke, die ohnehin als ſolche nur eine bedenkliche Exiſtenz haben, ganz in den Schatten zurückgedrängt wurden.

Aelter als ſeine homeriſchen Hexameter ſind die in einem frei überſetzten Stücke des vierten Buchs der Aeneide, welche für die damalige Zeit (1777), wo es mit der Bearbeitung der alten Sylbenmaaße faſt rückgängig werden wollte, allerdings zu loben ſind. Die gelehrte Ausbildung des Originals ſowohl in der Diction als im Versbaue, beſonders in den Uebergängen der Sätze aus einem Hexameter in den andern, darf man nicht erwarten; auch fehlt es nicht an Ueberladungen und Manieren, doch zieht ein gewiſſer Schwung und leichte Fülle den Leſer fort. Wie Bürger aus der Epiſode der Dido durch eigne Zuſätze ein für ſich beſtehendes epiſches Gedicht hätte machen wollen, ſehe ich nicht wohl ein; ſeine Aeußerung darüber war wohl nicht ſo ernſtlich gemeynt.

Auch Proben einer Ueberſetzung von Oſſians Gedichten finden ſich in der Sammlung. Ich ſehe die Meynung ſich immer erneuern, die Bürger ebenfalls hegte, daß dieß ein ſchweres Unternehmen ſey; ich, für mein Theil, begreife nicht, wie man es anfangen wollte, den Oſſian anders als gut zu überſetzen. Wenn man mich aber fragt: ob ſo etwas verdient überſetzt zu werden? ſo antworte ich dreiſt wie Macduff: Nein, nicht zu leben! Indeſſen ſtände von dieſem empfindſamen, geſtaltloſen, zuſammengeborgten, modernen Machwerk, über deſſen abſoluten Unwerth ich mich nicht ſtark genug auszudrücken weiß, dennoch vielleicht ein Gebrauch zu machen. Da,

wie es ſcheint, in unſerm Zeitalter jeder poetiſche Jüngling die ſentimentale Melancholie einmal zu überſtehen hat, ſo ſchlage ich vor, wie man jetzt ſtatt der Kinderblattern mit den Kuhpocken abkömmt, ſie künftig mit dem Oſſian einzuimpfen; das Uebel wird auf dieſe Art am unſchädlichſten und am wenigſten anhaltend ſeyn.

Bürgers Arbeit am Macbeth hat Celebrität erlangt, und doch iſt ſie die mislungenſte unter allen. Bei den Hexengeſängen erwartete man ihn in ſeinem eignen Fach, und er war es ſo ſehr, daß ſie manierirter ausgefallen ſind als ſein manierirteſtes. Shakſpeare hat auch hier ſeine gewöhnliche Mäßigung und Enthaltſamkeit geübt, man ſieht, daß er die Zauberinnen, ohne den Volksglauben zu verlaſſen, der Würde einer tragiſchen Darſtellung leiſe anzunähern ſuchte. In der Uebertragung iſt alles ins Scheußliche und Fratzenhafte getrieben. Zwei Zeilen reichen zum Beweiſe hin.

Round about the cauldron go;
In the poison'd entrails throw.

Trippelt, trappelt, Tritt und Trott,
Rund um unſern Zauberpott!
Werft hinein den Hexenplunder.

Wo iſt im Original nur eine Spur von der kindiſchen Tonmalerei des erſten Verſes? Und wie verrucht müßten ſich die Hexen auf dem Theater gebehrden, um den Worten mit ihren Bewegungen zu entſprechen? Nach dem Zauberpott zu urtheilen, müſſen ſie aus Niederſachſen gebürtig ſeyn. Aber wenn wir auch den Hexenplunder fahren laſſen, kommen wir mit dem übrigen

nicht beſſer fort. Es leiſtet durchaus nicht, was es als proſaiſche Ueberſetzung leiſten könnte. Bei vielen Kraftausdrücken, und ſchwächenden Ausrufungen, die pathetiſch ſeyn ſollen, iſt der Dialog nicht ſelten in platte Vertraulichkeit ausgeartet. Die Unſchicklichkeit aller mit dem Schauſpiel vorgenommenen Veränderungen, der Auslaſſungen, Umſtellungen und verſchieden vertheilten Reden, nach der Strenge zu rügen, würde unbillig ſeyn, da Bürger ſich ſo beſcheiden darüber erklärt, und bei der Bearbeitung durch einen fremden Antrieb geleitet ward. Wie ſeine eignen Zuſätze beſchaffen ſind, kann jeder bei der Vergleichung ſehen. So viel erhellet aus allem, und es dient zur Beſtätigung des bei Gelegenheit von Lenardo und Blandine bemerkten, daß Bürger ſich zu keiner reinen und ruhigen Anſicht des Shakſpeare erhoben hatte.

Bellin, ein Fragment, nach dem Giocondo des Arioſt, mußte freilich Fragment bleiben: denn wo hätte es nach dieſem Anfange mit dem Ganzen hinausgewollt? Im Arioſt iſt die Geſchichte, wie ſichs für eine ſolche Novelle in Verſen gehört, mit geiſtreicher Kürze erzählt; hier verliert ſich der Erzähler nach einer ſchon zu weitläuftigen Vorrede ſogleich wieder in endloſe Abſchweifungen, macht den Bellin, ſeinen Giocondo, ohne allen erdenklichen Zweck zu einem Dichter, und läßt den Lombardiſchen König über die ungerechte Verachtung der Poeten und der Poeſie, endlich ſogar über eine obſcure Provinzial-Zeitſchrift Dinge ſagen, die, Gott weiß wie? dahin gehören mögen. Es iſt ein ſprechendes Beiſpiel, wie ſorglos Bürger über Plan und Anlage eines

Gedichtes seyn konnte, während ihn die Ausputzung des Einzelnen bis ins feinste hinein beschäftigte. Denn sehr sauber gearbeitet sind die Stanzen wirklich: sie verdienen bei den Studien über den Gebrauch dieser Versart zum Scherzhaften und Drolligen in Betrachtung zu kommen. Nur wäre ihnen mehr Freiheit und Wechsel zu wünschen; sogar der Abschnitt nach der vierten Sylbe ist immer beobachtet, der als Regel bei fünffüßigen, nicht mit längeren und kürzeren Versen untermischten Jamben eine ganz unnütze und nachtheilige Fessel ist.

Pope's Brief der Heloise an Abelard ist in der Nachbildung ohne eigentlichen Zusatz fast um das Doppelte verlängert, was bei der einmal gewählten Versart unvermeidlich war. Die spruchreiche Kürze des Originals, die unter dem Pomp der Declamationen seinen besten Reiz ausmacht, ist in elegische Weichheit verwandelt. Die fünffüßigen Trochäen, die überhaupt nur in wenig Fällen zu empfehlen sind, machen bei einem so langen Gedicht ein ermüdendes Geschleppe. In fünffüßigen gereimten Jamben ließe sich schwerlich Couplet um Couplet geben; eher in Alexandrinern, die aber den Charakter schwächen würden. Das Gedicht soll eine Heroide seyn, und wenn es nur im Geiste dieser antiken Untergattung gedichtet wäre, so müßte sichs in elegischen Distichen schicklich übersetzen lassen. Da das aber nicht ist, und sich sonst kein passendes Sylbenmaaß dazu finden will, und auch sonst noch allerlei, so müssen wir schon sehen, wie wir uns im Deutschen ohne selbiges behelfen.

Die Königin von Golkonde ist das fantasielose aber witzige Mährchen von Boufflers in freie gereimte

Verſe gebracht, nicht ohne manchen Verluſt, wie ſchon irgendwo ein Beurtheiler durch eine umſtändliche Vergleichung gezeigt hat. Wie mich dünkt, hat Bürger dabei einen Verſuch gemacht, Wielands Manier mit der ſeinigen zu vereinbaren.

Seine proſaiſchen Aufſätze beſtehen faſt nur in Vor- und Nachreden, und zwar meiſtens in geharniſchten: in dieſer Gattung hat er etwas gethan. Wenn er noch ſo ruhig und gehalten anfängt, ſo überfällt ihn, ehe man ſichs verſieht, plötzlich eine heftige ärgerliche Stimmung; ja er kann kaum eine rechtfertigende Anmerkung ohne dieſe widerwärtige Polemik zu Ende führen, worin ihn nur ſeine Lage entſchuldigt. Seine früheſten und ſpäteſten Aufſätze ſcheinen mir am beſten geſchrieben; in denen aus der mittleren Epoche geſellten ſich noch die üblen Sitten der Zeit dazu. Daß das rhetoriſche Ideal nicht vor manierirten Eigenheiten ſchützt, davon ſieht man an allen ein Beiſpiel: ſie ſind mit dem größten Fleiß durchgearbeitet, und doch iſt Bürgers Manier wo möglich noch ſtärker darin ausgedrückt als in ſeinen Gedichten; ſie erſcheinen faſt durchgehends geſucht, bald in neuen Wörtern und Wendungen, bald in veralteten, und ſelbſt in der Einfachheit anmaaßend.

Das Reſultat unſrer Prüfung, wenn wir es mit Uebergehung der nicht probehaltigen Nebenſachen zuſammenfaſſen, wäre etwa folgendes: Bürger iſt ein Dichter von mehr eigenthümlicher als umfaſſender Fantaſie, von mehr biedrer und treuherziger als zarter Empfindungsweiſe; von mehr Gründlichkeit im Ausführen beſonders in der grammatiſchen Technik, als von tiefem Verſtand im

Entwerfen; mehr in der Romanze und dem leichten Liede als in der höheren lyriſchen Gattung einheimiſch; in einem Theil ſeiner Hervorbringungen ächter Volksdichter, deſſen Kunſtſtil wo ihn nicht Grundſätze und Gewöhnungen hindern, ſich ganz aus der Manier zu erheben, Klarheit, rege Kraft, Friſche und zuweilen Zierlichkeit, ſeltner Größe hat.

eines Jahrtauſends dabei im Sinne haben. Von zufällig und perſönlich beſtimmten Eindrücken des Augenblicks dabei ausgehen, heißt, mit einer Sinnesart, die nicht über die Mauern einer kleinen Stadt hinaus kann, die Geſchichte eines Reiches ſchreiben, oder den Himmel aus einem engen Brunnen heraus überſehen wollen. Das Basrelief am Sarkophage des Jahrhunderts entſpricht daher ſeinem Titel gar nicht, wenn es bloß von dem Unheile der politiſchen Factionen und des gegenwärtigen Krieges, und von der dabei erlittenen Schmach Deutſchlands redet. Machen dieſe partialen Begebenheiten der letzten Jahre das Jahrhundert aus? Und geſetzt, ſie könnten es vertreten, ſo giebt es doch wohl für ſie im Zuſammenhang der Bildungsgeſchichte des geſammten Menſchengeſchlechtes noch einen ganz andern Geſichtspunkt; und ein Geiſt, der ſich zu dieſem erheben kann, wird ſchwerlich bei dem einſeitigen Jammern über phyſiſche Leiden ſtehen bleiben.

Es ſcheint überhaupt mißlich, dichteriſché Kunſtnamen aus der Bildnerei zu entlehnen: ſoll aber der Name Basrelief für ein Gedicht gelten, ſo läßt er offenbar die klarſte und ruhigſte Darſtellung eines Gegenſtandes erwarten, am wenigſten lyriſche oder lyriſch ſeyn ſollende Ergießungen einer Stimmung darüber. Alſo auch hierin hat der Verfaſſer nur eine verworrene Vorſtellung von ſeiner eignen Abſicht gehabt. Sein Gedicht iſt eine ſogenannte Ode, und zwar nach Ramleriſchem Zuſchnitt. Die Ode an den Frieden hat ihm dabei am meiſten vorgeſchwebt, und da dieſe einer der wenigen ſchönen jugendlichen Blicke von Ramlers nachher bis zur gänz-

lichen Austrocknung dürftigem Geiſte war, ſo wäre die Wahl des Vorbildes an ſich nicht zu tadeln. Allein die Nachfolge geht bis zur Erinnerung an ein paar einzelne Strophen. Dann tritt auch jenes Gedicht mit weniger Anmaaßung auf, es hat mehr Einfalt und Natürlichkeit, und ohne durch innige Herzlichkeit zu rühren, widerſpricht es doch nicht aller Theilnahme durch Künſtelei und Peinlichkeit. Hier lautet es gleich anfangs:

Von Africa bis zu des Gotthards Wolkenpfaden
Raſ't furchtbar der Zerſtörung Wuth,

und nachher:

Des Krieges ehrner Fuß zertrat,
Von Irlands Rieſendamm bis zu den Katakomben
Parthenope's, die Saat.

Wie ſoll man an den Schmerz des Dichters glauben, an welchem nicht nur die Geographie, ſondern geographiſche curiosa, die er auch nicht ermangelt in Noten zu erläutern, ſo großen Antheil haben? Mit Recht kann es von dem Gedichte heißen, was dem Jahrhundert Schuld gegeben wird:

Das Mitgefühl verdumpft: man hört mit kaltem Lächeln,
Was tief die Seele ſonſt bewegt;

aber nicht aus dem angeführten Grunde:

Seit jeder Zephyr, der uns kühlt, ein Todesröcheln
Auf ſeinem Fittig trägt.

— Als ob der Zephyr damit bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts gewartet hätte, und das Sterben nicht von jeher Sitte geweſen wäre!*) — ſondern weil ein

*) Dieſen unaufhörlichen Wechſel von Geburt und Tod hat

jeder Vers, der uns, statt zu erwärmen, abkühlt, irgend eine anmaaßende Kostbarkeit oder Ziererei auf seinem schwerfälligen Fittig trägt. Eben so hohler Wortklang ist der patriotische Aufruf an die Deutschen, zu welchem schließlich noch die Geister der Helden bemüht werden, bei welcher Gelegenheit der Verfasser auch den Trumpf der altfränkischen Vorstellungen über das Verhältniß der Deutschen und Franzosen, die Schlacht bei Roßbach, glücklich ausspielt. Kurz, vom Jahrhundert finden wir bloß unbestimmte Allgemeinheiten, von einem Sarkophage hat das Gedicht die Eigenschaft an sich, daß es todtes und nicht lebendiges verwahrt, und zum Basrelief fehlen ihm nur Figuren und Stil; die Kälte und Härte des Steins hat es, aber nicht einmal einer edlen Steinart: das Velin, worauf es gedruckt ist, stellt geglätteten Marmor weit besser vor.

Mit eben solcher typographischen Pracht, und noch mit Vignetten verziert, erscheinen Alins Abenteuer. Daß der Dichter uns gleich auf dem Titelblatt das Haupt der Gorgo entgegenwirft, darf den Beurtheiler nicht schrecken: auswärts gewandt, wie es jetzt steht, muß es sich auf die unausbleibliche Verwunderung des Lesers beziehn; nach dem Gedichte zugekehrt, hätte ihre

---

schon Lucretius auf eine wahrhaft erhabene Weise ausgedrückt:

miscetur funere vagor,

Quem pueri tollunt, visentes luminis oras:
Nec nox ulla diem, neque noctem aurora, sequuta est,
Quae non audierit, mixtos vagitibus, aegros
Ploratus, Mortis comites, et Funeris atri.

verſteinernde Kraft deſſen Beſchaffenheit erklären können. Die Zueignung an den Luftgeiſt Ariel kündigt fälſchlich eine recht leichte hingegaukelte Dichtung an: ſie iſt aber ehrlicher als ſie ſelbſt weiß, indem ſie es durch ihre ungemeine Geſchraubtheit deutlich wieder zurücknimmt. Das Gedicht ſoll, ſo viel wir haben entdecken können, ein ſpaßhaftes Mährchen ſeyn: aber der Himmel weiß, was für ein Mährchen und was für Spaß! Ein Mährchen ohne Verwickelung und Auflöſung, überhaupt ohne Fortgang, ohne Erfindung, ohne Darſtellung; und erzwungener, froſtiger, feierlich-ernſthafter, unluſtiger Spaß ohne Geiſt und Gehalt. Spaßhaft wird dem Leſer gewiß nicht zu Muth, der dieſe Abentener mit der Vorausſetzung zur Hand nimmt, es müſſe in einem angeblichen Kunſtwerke doch irgend ein Sinn, ein Zuſammenhang, eine Beziehung der Theile auf einander zu finden ſeyn.

Alin, ein ſpaniſcher Ritter, verrichtet in Africa eine Menge ganz ernſthafter Heldenthaten, und zeigt ſich überall tugendhaft und als den Retter der Unterdrückten; hierauf erlegt er in Japan ein Ungeheuer, und als ihn der Wirbelwind einer blinden Willkühr plötzlich nach Egypten führt, ſo geräth der Verfaſſer, bei Gelegenheit daß der Held ſich mit den dortigen Alterthümern abgiebt, in eine Erzählung ſeiner litterariſchen Laufbahn hinein, wobei Alin immer durch ſpitzfindige Gelehrſamkeit oder verkehrten Geſchmack lächerlich erſcheinen ſoll. Dann wird der Faden ſeiner handgreiflichen Thaten wieder aufgenommen: Alin bringt auf dem Brocken den Teufel um, und der alte Witz von einer Lücke im Manuſcript endigt das vom Erzähler ſelbſt eingeſtandene Einerlei der

Geſchichte, die eigentlich keine iſt. Doch es iſt unmöglich, durch den bloßen Abriß einen Begriff von den vorkommenden Disparaten zu geben, und der Unglaublichkeit wegen müſſen wir ein paar Proben herſetzen. Der Anfang lautet ſo:

Früh, bei des Morgenſterns Erbleichen,
Verließ Alin der Väter Schloß:
Laut wieherte, zum guten Zeichen,
Dreimal ſein Andaluſiſch Roß.

Gleich den Alciden und Rinalden,
Grüßt' er, mit ſeinem Schildkumpan
Hans Degenhaupt von Unterwalden,
Der Helden lorbervolle Bahn.

Zuerſt erſchien er in Marokko,
Wo ihm ein abgefeimter Skies,
Des Gauklers Urbild im Tarokko,
Der Kaiſerſtadt Armiden pries.

Taub wie Ulyß, der Vielgereiſte,
Dem ſchmelzenden Sirenenton,
Eilt' er, gewarnt vom beſſern Geiſte,
In ſauſendem Galopp davon.

Den Dey, der Mörderhorden ſchirmte,
Durchrannt' er mit demantnem Spieß,
Und malmte ſeine ſtolzbethürmte
Granitne Felſenburg zu Kies.

Entkerkerte gefangner Weiber
Ein ganzes Türkenparadies,
Indeß der Schildknapp ihre Räuber
In ſiedend Bergöl tauchen hieß.

nicht beſſer fort. Es leiſtet durchaus nicht, was es als proſaiſche Ueberſetzung leiſten könnte. Bei vielen Kraftausdrücken, und ſchwächenden Ausrufungen, die pathetiſch ſeyn ſollen, iſt der Dialog nicht ſelten in platte Vertraulichkeit ausgeartet. Die Unſchicklichkeit aller mit dem Schauſpiel vorgenommenen Veränderungen, der Auslaſſungen, Umſtellungen und verſchieden vertheilten Reden, nach der Strenge zu rügen, würde unbillig ſeyn, da Bürger ſich ſo beſcheiden darüber erklärt, und bei der Bearbeitung durch einen fremden Antrieb geleitet ward. Wie ſeine eignen Zuſätze beſchaffen ſind, kann jeder bei der Vergleichung ſehen. So viel erhellet aus allem, und es dient zur Beſtätigung des bei Gelegenheit von Lenardo und Blandine bemerkten, daß Bürger ſich zu keiner reinen und ruhigen Anſicht des Shakſpeare erhoben hatte.

Bellin, ein Fragment, nach dem Giocondo des Arioſt, mußte freilich Fragment bleiben: denn wo hätte es nach dieſem Anfange mit dem Ganzen hinausgewollt? Im Arioſt iſt die Geſchichte, wie ſichs für eine ſolche Novelle in Verſen gehört, mit geiſtreicher Kürze erzählt; hier verliert ſich der Erzähler nach einer ſchon zu weitläuftigen Vorrede ſogleich wieder in endloſe Abſchweifungen, macht den Bellin, ſeinen Giocondo, ohne allen erdenklichen Zweck zu einem Dichter, und läßt den Lombardiſchen König über die ungerechte Verachtung der Poeten und der Poeſie, endlich ſogar über eine obſcure Provinzial-Zeitſchrift Dinge ſagen, die, Gott weiß wie? dahin gehören mögen. Es iſt ein ſprechendes Beiſpiel, wie ſorglos Bürger über Plan und Anlage eines

Gedichtes ſeyn konnte, während ihn die Ausputzung des Einzelnen bis ins feinſte hinein beſchäftigte. Denn ſehr ſauber gearbeitet ſind die Stanzen wirklich: ſie verdienen bei den Studien über den Gebrauch dieſer Versart zum Scherzhaften und Drolligen in Betrachtung zu kommen. Nur wäre ihnen mehr Freiheit und Wechſel zu wünſchen; ſogar der Abſchnitt nach der vierten Sylbe iſt immer beobachtet, der als Regel bei fünffüßigen, nicht mit längeren und kürzeren Verſen untermiſchten Jamben eine ganz unnütze und nachtheilige Feſſel iſt.

Pope's Brief der Heloiſe an Abelard iſt in der Nachbildung ohne eigentlichen Zuſatz faſt um das Doppelte verlängert, was bei der einmal gewählten Versart unvermeidlich war. Die ſpruchreiche Kürze des Originals, die unter dem Pomp der Declamationen ſeinen beſten Reiz ausmacht, iſt in elegiſche Weichheit verwandelt. Die fünffüßigen Trochäen, die überhaupt nur in wenig Fällen zu empfehlen ſind, machen bei einem ſo langen Gedicht ein ermüdendes Geſchleppe. In fünffüßigen gereimten Jamben ließe ſich ſchwerlich Couplet um Couplet geben; eher in Alexandrinern, die aber den Charakter ſchwächen würden. Das Gedicht ſoll eine Heroide ſeyn, und wenn es nur im Geiſte dieſer antiken Untergattung gedichtet wäre, ſo müßte ſichs in elegiſchen Diſtichen ſchicklich überſetzen laſſen. Da das aber nicht iſt, und ſich ſonſt kein paſſendes Sylbenmaaß dazu finden will, und auch ſonſt noch allerlei, ſo müſſen wir ſchon ſehen, wie wir uns im Deutſchen ohne ſelbiges behelfen.

Die Königin von Golkonde iſt das fantaſieloſe aber witzige Mährchen von Boufflers in freie gereimte

Verſe gebracht, nicht ohne manchen Verluſt, wie ſchon irgendwo ein Beurtheiler durch eine umſtändliche Vergleichung gezeigt hat. Wie mich dünkt, hat Bürger dabei einen Verſuch gemacht, Wielands Manier mit der ſeinigen zu vereinbaren.

Seine proſaiſchen Aufſätze beſtehen faſt nur in Vor- und Nachreden, und zwar meiſtens in geharniſchten: in dieſer Gattung hat er etwas gethan. Wenn er noch ſo ruhig und gehalten anfängt, ſo überfällt ihn, ehe man ſichs verſieht, plötzlich eine heftige ärgerliche Stimmung; ja er kann kaum eine rechtfertigende Anmerkung ohne dieſe widerwärtige Polemik zu Ende führen, worin ihn nur ſeine Lage entſchuldigt. Seine früheſten und ſpäteſten Aufſätze ſcheinen mir am beſten geſchrieben; in denen aus der mittleren Epoche geſellten ſich noch die üblen Sitten der Zeit dazu. Daß das rhetoriſche Ideal nicht vor manierirten Eigenheiten ſchützt, davon ſieht man an allen ein Beiſpiel: ſie ſind mit dem größten Fleiß durchgearbeitet, und doch iſt Bürgers Manier wo möglich noch ſtärker darin ausgedrückt als in ſeinen Gedichten; ſie erſcheinen faſt durchgehends geſucht, bald in neuen Wörtern und Wendungen, bald in veralteten, und ſelbſt in der Einfachheit anmaaßend.

Das Reſultat unſrer Prüfung, wenn wir es mit Uebergehung der nicht probehaltigen Nebenſachen zuſammenfaſſen, wäre etwa folgendes: Bürger iſt ein Dichter von mehr eigenthümlicher als umfaſſender Fantaſie, von mehr biedrer und treuherziger als zarter Empfindungsweiſe; von mehr Gründlichkeit im Ausführen beſonders in der grammatiſchen Technik, als von tiefem Verſtand im

Entwerfen; mehr in der Romanze und dem leichten Liede als in der höheren lyriſchen Gattung einheimiſch; in einem Theil ſeiner Hervorbringungen ächter Volksdichter, deſſen Kunſtſtil wo ihn nicht Grundſätze und Gewöhnungen hindern, ſich ganz aus der Manier zu erheben, Klarheit, rege Kraft, Friſche und zuweilen Zierlichkeit, ſeltner Größe hat.

eines Jahrtauſends dabei im Sinne haben. Von zufällig und perſönlich beſtimmten Eindrücken des Augenblicks dabei ausgehen, heißt, mit einer Sinnesart, die nicht über die Mauern einer kleinen Stadt hinaus kann, die Geſchichte eines Reiches ſchreiben, oder den Himmel aus einem engen Brunnen heraus überſehen wollen. Das Basrelief am Sarkophage des Jahrhunderts entſpricht daher ſeinem Titel gar nicht, wenn es bloß von dem Unheile der politiſchen Factionen und des gegenwärtigen Krieges, und von der dabei erlittenen Schmach Deutſchlands redet. Machen dieſe partialen Begebenheiten der letzten Jahre das Jahrhundert aus? Und geſetzt, ſie könnten es vertreten, ſo giebt es doch wohl für ſie im Zuſammenhang der Bildungsgeſchichte des geſammten Menſchengeſchlechtes noch einen ganz andern Geſichtspunkt; und ein Geiſt, der ſich zu dieſem erheben kann, wird ſchwerlich bei dem einſeitigen Jammern über phyſiſche Leiden ſtehen bleiben.

Es ſcheint überhaupt mißlich, dichteriſche Kunſtnamen aus der Bildnerei zu entlehnen: ſoll aber der Name Basrelief für ein Gedicht gelten, ſo läßt er offenbar die klarſte und ruhigſte Darſtellung eines Gegenſtandes erwarten, am wenigſten lyriſche oder lyriſch ſeyn ſollende Ergießungen einer Stimmung darüber. Alſo auch hierin hat der Verfaſſer nur eine verworrene Vorſtellung von ſeiner eignen Abſicht gehabt. Sein Gedicht iſt eine ſogenannte Ode, und zwar nach Ramlerſchem Zuſchnitt. Die Ode an den Frieden hat ihm dabei am meiſten vorgeſchwebt, und da dieſe einer der wenigen ſchönen jugendlichen Blicke von Ramlers nachher bis zur gänz-

lichen Austrocknung dürftigem Geiſte war, ſo wäre die Wahl des Vorbildes an ſich nicht zu tadeln. Allein die Nachfolge geht bis zur Erinnerung an ein paar einzelne Strophen. Dann tritt auch jenes Gedicht mit weniger Anmaaßung auf, es hat mehr Einfalt und Natürlichkeit, und ohne durch innige Herzlichkeit zu rühren, widerſpricht es doch nicht aller Theilnahme durch Künſtelei und Peinlichkeit. Hier lautet es gleich anfangs:

Von Africa bis zu des Gotthards Wolkenpfaden
Raſ't furchtbar der Zerſtörung Wuth,

und nachher:

Des Krieges ehrner Fuß zertrat,
Von Irlands Rieſendamm bis zu den Katakomben
Parthenope's, die Saat.

Wie ſoll man an den Schmerz des Dichters glauben, an welchem nicht nur die Geographie, ſondern geographiſche curiosa, die er auch nicht ermangelt in Noten zu erläutern, ſo großen Antheil haben? Mit Recht kann es von dem Gedichte heißen, was dem Jahrhundert Schuld gegeben wird:

Das Mitgefühl verdumpft: man hört mit kaltem Lächeln,
Was tief die Seele ſonſt bewegt;

aber nicht aus dem angeführten Grunde:

Seit jeder Zephyr, der uns kühlt, ein Todesröcheln
Auf ſeinem Fittig trägt.

— Als ob der Zephyr damit bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts gewartet hätte, und das Sterben nicht von jeher Sitte geweſen wäre!*) — ſondern weil ein

*) Dieſen unaufhörlichen Wechſel von Geburt und Tod hat

jeder Vers, der uns, ſtatt zu erwärmen, abkühlt, irgend eine anmaaßende Koſtbarkeit oder Ziererei auf ſeinem ſchwerfälligen Fittig trägt. Eben ſo hohler Wortklang iſt der patriotiſche Aufruf an die Deutſchen, zu welchem ſchließlich noch die Geiſter der Helden bemüht werden, bei welcher Gelegenheit der Verfaſſer auch den Trumpf der altfränkiſchen Vorſtellungen über das Verhältniß der Deutſchen und Franzoſen, die Schlacht bei Roßbach, glücklich ausſpielt. Kurz, vom Jahrhundert finden wir bloß unbeſtimmte Allgemeinheiten, von einem Sarkophage hat das Gedicht die Eigenſchaft an ſich, daß es todtes und nicht lebendiges verwahrt, und zum Basrelief fehlen ihm nur Figuren und Stil; die Kälte und Härte des Steins hat es, aber nicht einmal einer edlen Steinart: das Velin, worauf es gedruckt iſt, ſtellt geglätteten Marmor weit beſſer vor.

Mit eben ſolcher typographiſchen Pracht, und noch mit Vignetten verziert, erſcheinen Alins Abenteuer. Daß der Dichter uns gleich auf dem Titelblatt das Haupt der Gorgo entgegenwirft, darf den Beurtheiler nicht ſchrecken: auswärts gewandt, wie es jetzt ſteht, muß es ſich auf die unausbleibliche Verwunderung des Leſers beziehn; nach dem Gedichte zugekehrt, hätte ihre

---

ſchon Lucretius auf eine wahrhaft erhabene Weiſe ausgedrückt:

miscetur funere vagor,
Quem pueri tollunt, visentes luminis oras:
Nec nox ulla diem, neque noctem aurora, sequuta est,
Quae non audierit, mixtos vagitibus, aegros
Ploratus, Mortis comites, et Funeris atri.

drei Dichtern erlaubt, wo jeder, durch das Medium gemeinſchaftlicher Reime, aber in einem ihm beſonders angemeſſenen Sylbenmaaße, dem Inhalte nach ſeine Eigenthümlichkeit behaupten ſoll.

Wettgeſang.

Voß. Poeſie wie die ſchwarze Suppe
Schmeckt euch allen noch einſt: Gott gebs!
Matth. Stolz prangt mein Lied als Marmorgruppe,
Und täuſchet fern den Blick, als leb's.
Schm. Rothbebackt wie ein gekochter Krebs,
Grüßt die Muſe mich in ſchmuß'ger Juppe.

Voß. Keinen Sommer macht Eine Schwalbe:
Lieder fertig' ich Dutzendweis.
Matth. Wie Morgenduft die Flur entfalbe,
Das tuſch' ich hin mit ſauberm Fleiß.
Schm. Wer Begeiſtrung recht zu ſparen weiß,
Braucht die ganze nie, und kaum die halbe.

Voß. Wie geſchaukelte Mädchen wippten
Jambus mir ſich und Anapäſt.
Matth. In labyrinth'ſchen Bücher-Krypten
Such' ich mir Reime von Aſbeſt.
Schm. Seht die Versbotanik eingepreßt,
Die gezackten hier, dort die gerippten.

Voß. Mag der muckende Krittler mucken,
Fort doch walzet die Melodie.
Matth. Umſonſt beſtürmt, gleich Mamelucken,
Der Witzling meine Poeſie.
Schm. Mich auch trifft der Pfeil des Tadels nie,
Von der Ente lernt' ich unterducken.

Voß. Stets, als wär' er ein Wamms von Büffel,
Hat mich ruhiger Sinn gewärmt.
Matth. Ach, meiner Bruſt entſinkt der Griffel,
Wenn Mordgier zur Entmenſchung ſchwärmt.
Schm. Hier im Dörfchen ſind wir ungehärmt
Von des Stadtvolks läſterndem Geſchniffel.

Voß. Wer Eßgäſten ſein Haus verrammelt,
Nie ſey leckeres dem beſcheert.
Matth. Wo des Gefühles Lippe ſtammelt,
Iſt ſchön die Sterblichkeit verklärt.
Schm. Ja, ein Biederherz wird hoch verehrt,
Wenn zuletzt der Schelm am Galgen dammelt.

Voß. Paß doch auf, o Geſell! und dréh um,
Denn der Braten verbrennt noch ſonſt.
Matth. Dich grüß' ich, Rieſen-Coliſeum
Daß du des Zeitſtroms Sturz entronnſt.
Schm. Weil du heut ganz leer den Wocken ſponnſt,
Fiekchen, komm und ſing mir ein Tedeum.

Voß. Wie ſo luſtig die Ferken quieken!
Gütig iſt doch und weiſe Gott.
Matth. Zur Kunſtbeſchauung der Antiken
Ward meines Geiſtes Auge flott.
Schm. Nicht beneid' ich den Baron von Tott,
Pfeif' ich auf dem Blatt bei Friederiken.

Voß. Bei des winternden Heerds Geflacker
Lob' ich Schmauchen und Plaudern, wißt!
Matth. Umeiſ't Natur auch Thal und Acker,
Ihr Liebling fühlt, daß Sie es iſt.
Schm. Und im Winter kommt der heil'ge Chriſt,
Da giebts Puppen und Dukatenkacker.

Voß. Doch wenn Bohnen nun blühn und Gurken,
Frisch spaziert in das Feld hinaus!
Matth. Die Gotthard, Schreckhorn, Jungfraun, Furken
Erklimm' ich dann mit kühnem Graus.
Schm. Uns lockt Frühling auch aus engem Haus,
Der Gelehrte mag am Pulte murken.

Voß. So genieß' ich mein Loos gar friedlich,
Bin von Laune nicht wetterwend'sch.
Matth. Er wohne nördlich oder südlich,
Sein Schicksal schafft sich selbst der Mensch.
Schm. Ich bin nie dem Himmel widerspänn'sch;
Schiert er mich, es ist mir doch gemüthlich.

Voß. Laßt einander uns denn verbrüdern!
Wir vollenden, geschaart, das Glück.
Matth. Der Freundschaft Lächeln zu erwiedern,
Strahlt sympathetisch euch mein Blick.
Schm. Und für mich ists kein geringes Stück,
Liebe Herren, euch mich anzubiedern.

Voß.

Matthisson, deine Naturabschildrung,
Süß wie Honig und weich wie Wachs,
Wird gefallen bis zur Verwildrung
Des Teutonischen Urgeschmacks.

Matthisson.

Bepflanzend mit Kartoffelknollen,
Wühlst du, o Voß! den Pindus um.
Gesotten, wird die Frucht Apollen
Entzaubern in Elysium.

Voß.

Schmidt, wenn sinnig du Reim' erfindest,
Wird das Hausgeräth schön benahmt.
Wenn du etwas nur Griech'sch verstündest!
Da gebrichts, daß dein Vers so lahmt.

Schmidt.

Voß, wie sollt' ich mich erkühnen, dirs
Nachzuthun in stolzen Hexamétern?
Aber was ich singe, glaube mirs,
Klingt harmonisch Micheln so wie Petern.

Matthisson.

Schmidt, deine Kunst ist sicher tristig,
Doch weilst du in der sand'gen Mark.
Schwing deinen Stab zum Wandern lüstig,
Und nähre dich mit Alpenmark.

Schmidt.

Dich bewundr' ich, wo ich dich versteh,
Matthisson! Doch deine Basrelieffer,
Die am Sarge sprießen in die Höh:
Ist das eine Art von Mauerpfeffer?

Alle.

Nun so schürzen wir uns zur Dichtung,
Hämmern Vers' im Cyklopentakt;
Hochklassisch wird durch weise Sichtung
Die Sprache, sonst so rauh und nackt.
Es gelingt uns, wie man Kuchen backt,
Diese löblich-nützliche Verrichtung.

Anmerkung
zum neuen Abdruck.

Der obige Aufſatz iſt aus dem Athenäum abgedruckt, ſonſt unverändert, nur ſind in dem Abſchnitt von Voß einige Stellen aus einer früheren Beurtheilung in der Jenaiſchen Allg. Litteratur-Zeitung eingeſchaltet. Wer ſich die Mühe geben will, jene Beurtheilung ganz zu leſen, und die Gedichte damit zu vergleichen, der wird finden, daß ich gern jede Handhabe zum Loben ergriff, um den unerlaßlichen Tadel zu mildern, hingegen manche gute Gelegenheit zum Scherzen unbenutzt ließ. Ich verweilte bei den Liedern ernſteren Inhalts, ich rühmte die Geſinnung und Denkart, die ſich darin kund giebt. Dieſes, jetzt wiederhohlt, würde nur wie Spott herauskommen, nachdem Voß durch ſeine proſaiſchen Schriften einen für ihn ſelbſt ſo nachtheiligen Commentar dazu gegeben hat. Er hatte eine ganz einzige Gabe, jede Sache die er verfocht, auch die beſte, durch ſeine Perſönlichkeit unliebenswürdig zu machen. Er pries die Milde mit Bitterkeit, die Duldung mit Verfolgungseifer; den Weltbürgerſinn wie ein Kleinſtädter; die Denkfreiheit wie ein Gefängnißwärter; die künſtleriſche und geſellige Bildung der Griechen endlich, wie ein nordiſcher Barbar.

Durch ein paar Zeilen, die man ohne Anſtoß leſen kann, ließ ich mich ſchon beſtechen, die Schläferin unter die idealiſchen Stücke zu zählen.

Du rothwangige Schläferin
Ruhſt ſo lieblich im Klee,
Nicht Arkadiens Schäferin
Ruhte lieblicher je!

Gleich darauf heißt es aber:

Fremd, wie Böhmen und Spanien
Sah das Mädchen mich an.
Unter Blüthencaſtanien
Stand ich lauſchend, und ſann.

In der erſten Zeile ſind zwei ſprüchwörtliche Redensarten zuſammengeknätet; die eine: »Das ſind ihm Böhmiſche Dörfer;« die andre: »Dieß oder jenes kommt einem Spaniſch vor.« Die erſte iſt wohl daher abzuleiten, daß in den Böhmiſchen Städten beide Sprachen geredet wurden, in den Dörfern aber nur die Böhmiſche, ſo daß der Deutſche ſich da nicht mehr verſtändigen konnte. Zu der zweiten Redensart mochte die ſtrenge Kriegszucht Anlaß geben, welche der Herzog von Alba auch unter den Deutſchen Truppen einführen wollte. Ich finde den Ausdruck ſchon bei einem Schriftſteller des ſiebzehnten Jahrhunderts. Die doppelte Fremdheit läßt ſich nun aber auf den Vers ſelbſt zurück wenden; und wenn eine andre Leſeart ſtände, etwa:

Wie ein Löw' aus Hyrkanien,

oder:

Wie die Muſen Uranien,

oder:

Wie ein Türk' in Albanien

oder:

Kühn wie einſt Luſitanien,

oder:

Wie am Feſt Ephiphanien,

oder:

Wie das Land Akarnanien,

oder:

Wie Muſarion Phanien,

oder mit geringerer Sorgfalt für die Reinheit des Reims:

Wie der Falk unter Kranichen;

ſo würde es, denke ich, den Leſern weder viel Böhmiſcher noch viel Spaniſcher vorkommen, als wie es jetzt lautet.

Bei dem Liede vor dem Braten muß ich einen Irrthum berichtigen: ich habe es buchſtäblich genommen, da es doch nach der Abſicht des Dichters allegoriſch verſtanden werden ſollte. Man urtheile, ob ich zu entſchuldigen war!

Sey willkommen, edler Haſe,
Ehrenſchmuck der Tafel heut!
Nimmer duckſt du mehr im Graſe;
Alle wir mit vollem Glaſe
Läuten dir ein Feſtgeläut!

Ha! dich fing der gute Bauer,
Dem du oft den Kohl geraubt.
Abends ſtand er auf der Lauer:
»Komm nur, ſprach er, meynſt du, Schlauer,
»Was dem Reh, ſey dir erlaubt?«

Hirſch' und Rehe können graſen,
Wo nur was zu graſen iſt;

Wenn ſie auch mein Korn durchraſen!
Anders, wenn ein Schelm von Haſen
Mir den Winterkohl zerfrißt!

»Endlich hält dich ſchlauen Rammler
»Feſt am Hinterlauf die Schnur!
»Ah du, wackrer Kräuterſammler,
»Streckſt die Löffel? Sey kein Dammler!
»Du mußt her! Ja quieke nur!

»Drohn auch Brüch' und Nackenſchläge,
»Wenn dich hier der Förſter ſpürt;
»Was er droht, hat gute Wege!
»Stöhl' er ſelbſt mir im Gehege,
»Traun, er würde ſelbſt geſchnürt!«

In der Ausgabe von 1802 (Th. V, S. 31) legte Voß zuerſt eine Anſpielung in die veränderte Ueberſchrift: Das Wildrecht. Dann gab er in den Anmerkungen einen geheimnißvollen Wink, und zugleich eine Weiſung für die Beurtheiler:

»Um den Haſen war es wohl weniger zu thun, als »um etwas anders, das manchem in der Haſenlaune »entging.«

Ach freilich! freilich! Ich bin unbegreiflich verblendet geweſen, hier nichts zu wittern; und das kam daher, daß ich in der Haſenlaune war. Jetzt geht mir endlich ein Licht des Verſtändniſſes auf. Es ſollte eine Satire auf den Adel ſeyn, welchen Voß, wie bekannt, nicht auf republicaniſche, ſondern auf bäuriſche Weiſe haßte; und die Moral der Fabel iſt: wenn ein übermüthiger Edelmann den Bürger in ſeinen Rechten angreift, ihm in ſein Gehege

für Menſch nicht ohne Wirkung gebrauchen. Volete far morire questo povero distruggitor di polenta? rief er als Advocat den Richtern mit beweglicher Stimme zu. — Es iſt niederſchlagend, das Menſchengeſchlecht als einen Haufen lebender Geſchöpfe betrachten zu müſſen, für welche ſchon durch die Ausſicht auf nothdürftige Befriedigung des Hungers eine ſchwere Bekümmerniß weggeräumt wird. Und dennoch verhält es ſich ſo: alle Erfindungen des Gewerbfleißes, der Weltverkehr der Nationen, die zur Wiſſenſchaft gewordene Kunſt der Staatsverwaltung, haben bisher noch keine dauerhafte Sicherheit gegen die Gefahr einer Hungersnoth gewährt.

Als Schildwache vor dem Garten der Poeſie, vor dieſen königlichen Tuilerien, wo niemand mit einem Wamms, Schurz und Mütze, oder mit Handwerksgeräth ſpazieren gehen darf, würde ich aus perſönlicher Zuneigung die Kartoffeln gern durchpaſſiren laſſen, wenn ich nicht befürchtete, die Rumfordſchen Suppen, die Holzſparöfen, die Runkelrüben, die Stallfütterung, und andres dergleichen nützliches Volk möchten ſich gleich hintennach eindrängen, und es möchte mir alsdann unmöglich fallen, ſie mit dem Flintenkolben abzuwehren.

Wo hat aber Goethe die Kartoffelernte gelobt? werden die meiſten meiner Leſer fragen. Man ſehe die Beurtheilung der Voſſiſchen Gedichte in der Jenaiſchen Allg. Litteratur-Zeitung. (1804, April. Nr. 91 u. 92.) Daß ſie von dem großen Dichter herrührt, weiß ich nicht aus zuverläßigen Nachrichten: ich ſage es vermuthungsweiſe, und auf meine eigne Gefahr. Die Anonymität läßt ſich ſchwerlich behaupten, wo jeder Zug die

Hand des Meiſters verräth; und ſo wird es wohl erlaubt ſeyn, hier eine wenig bekannte aber ſehr anziehende litterariſche Anekdote zu berühren. Man erzählte damals, Voß habe Goethe'n, welcher die Herausgabe der genannten kritiſchen Zeitſchrift einige Zeit lang leitete, um eine Recenſion von ſeiner Hand wiederhohlt und dringend angelegen; als ſie nun nach begreiflichen Zögerungen endlich erſchien, ſey er vor Freude außer ſich geweſen, während doch keinem gewitzigten Leſer die Ironie darin entgehen konnte. Ob ſich dieſe Ironie wider den Willen des Beurtheilers von ſelbſt eingefunden, indem er wohlwollend alles zum Beſten kehrte, oder ob eine ſelbſtbewußte Schalkheit im Hintergrunde gelauſcht, das laſſe ich unentſchieden. Nach dem Zeitpunkte der Abfaſſung iſt mir das letzte wahrſcheinlicher. Wie dem auch ſey: jeder Leſer, der die Voſſiſchen Gedichte kennt, und den Verfaſſer in ſeiner häuslichen Umgebung geſehen hat, wird das dort aufgeſtellte, idealiſirte und dennoch ſo ſprechend ähnliche Bildniß von ihm bewundern müſſen. Nur zuweilen geht die Schmeichelei des gefälligen Pinſels zu weit; und wo das Wort zart vorkommt, wird man wohl überall einen Druckfehler für zähe annehmen dürfen.

In der Auswahl vom J. 1825 ſind, außer vielen Gedichten, auch die Anmerkungen weggeblieben, die eine wahre Curioſität der früheren Ausgabe ſind. Dem Biographen Voſſens ſind ſie wegen mancher darin enthaltenen Anekdoten und Charakterzüge unentbehrlich. Dem Sprachkenner darf ich von den etymologiſchen Artikeln eine ungemeine Beluſtigung verſprechen. Die Worterklärungen werfen Licht auf den Sprachgebrauch des

Dichters überhaupt, und insbeſondere auf ſeine Ueberſetzungen. Zum Beiſpiel in dem Dorfpfaffen (nach Swift, wo ich nicht irre, aber vergröbert) lieſt man folgende Verſe:

Ein rundes Weib, — — — —
Das, wenn dirs früh im Magen wabbelt,
Kirſchbrantwein ſchenkt und wenig kabbelt;

und hiezu die Anmerkung:

»Wabbeln von weben, ſich ſchwach bewegen; hier vor »Uebelkeit; das vermehrte quabbeln wird von zitterndem »Fette, Moorgrunde, Gallert gebraucht.«

Dieß findet nun ſeine Anwendung auf die leichtfertigen Beſchwörungen Mercutio's an den Romeo bei Roſalindens Reizen:

I conjure thee by Rosaline's bright eyes;
By her high forehead, and her scarlet lip,
By her fine foot, straight leg, aud quivering thigh;

welche in der Ueberſetzung folgendermaaßen lauten:

Bei Roſalina's klaren Aeugelein,
Dem hohen Vorkopf, und dem Scharlachmund,
Dem drallen Fuß, Streckbein und Quabbelſchooß.

Hinweg davon! So hätte Oſtade die Mediceiſche Venus gemalt.

Da der Wettgeſang bereits unter meinen Gedichten abgedruckt iſt, ſo gedachte ich erſt, als eine neue Zugabe, die Parallelſtellen aus den drei Originalen beizufügen. Um Beweiſe meiner Treue und ſogar meiner Mäßi-

gung wäre ich nicht verlegen geweſen. Wenn es zum Beiſpiel heißt:

Mag der muckende Krittler mucken!
Fort doch walzet die Melodie;

ſo finden ſich als Vorbilder:

Was, ob fern ein Blaffer blafft,
Ob ein Flunkrer flunkert?
Was, ob fern ein Pfaffe pfafft,
Und ein Junker junkert?

und:

Dem Mucker ruft er zu:
Was, Mucker, muckeſt du? u. ſ. w.

Aber die Mühſeligkeit nicht einmal gerechnet, fürchtete ich, zu ſehr in eine Aehnlichkeit mit den ſchwerfälligen Holländiſchen Ausgaben der Claſſiker hinein zu gerathen. Und dann, die Wahrheit zu ſagen, erwarte ich auch für meine litterariſchen Scherzgedichte einen Commentator von der Nachwelt.

XVII.

Regulus.

Trauerſpiel von Collin,

aufgeführt in Berlin im Jahre 1802.

Für den Regulus waren von Wien her große Erwartungen erregt worden; er hatte dort ſchon im vorigen Herbſte bedeutende Senſation gemacht. Die Empfänglichkeit für ſolch ein Stück macht dem Geſchmack des Wiener Publicums von einer gewiſſen Seite Ehre: ſie deutet auf das Bedürfniß, welches jetzt überall rege wird, ſich aus dem engen Kreiſe der bisherigen dramatiſchen Vorſtellungen hinaus in das Gebiet der Geſchichte und der Vorzeit zu wagen. Es iſt erquicklich, einmal wieder große Namen, das herrliche Rom auf unſerer Bühne nennen zu hören. Daß dabei die bis jetzt ſo wenig geübte Schärfe der Unterſcheidung fehlt, darf nicht befremden. Dann freilich iſt der Regulus keineswegs, wie man gerühmt hat, ein Meiſterwerk eines bisher noch unbekannten Autors, ſondern er hat vielmehr ganz die Art einer Schulübung: wo ein junger Mann, was er in den alten Geſchichtſchreibern geleſen und ſich wohl

gemerkt hat, beſtens wieder anzubringen ſucht. Der Verfaſſer iſt in Anſehung der dramatiſchen Kunſt noch lange nicht auf dem rechten Wege, oder vielmehr, er iſt auf gar keinem Wege: die Halbheit und das ſchwankende ſeiner Manier drängt ſich dem erſten Blicke auf. Er ſcheint es ſich ſelbſt nicht recht klar gemacht zu haben, ob er etwas im Sinn der Griechiſchen Tragödie, oder des Franzöſiſchen Trauerſpiels dichten wolle; dazwiſchen iſt ihm manches aus der Form von Shakeſpeare's hiſtoriſchen Dramen eingefloſſen; ja ſogar aus den nächſten und trübſten Quellen hat er geſchöpft, indem er unläugbar die Octavia des Hrn. v. Kotzebue, wo nicht beſtimmt nachahmte, doch vor Augen hatte.

Aus der letzten Richtung ſcheint beſonders der Widerſpruch in der Behandlung entſprungen zu ſeyn, daß er auf Simplicität Anſpruch macht und auf Effect Verzicht zu leiſten ſcheint, und daß er dennoch nach Effecten haſcht. Warum liegt gleich zu Anfange Attilia mit ihren ſchlafenden Kindern auf der Treppe? Dieſe Nacht hat gar nichts ſo Entſcheidendes; die Kinder werden auf den kalten Stufen den Schnupfen bekommen; da ſie vorgiebt, ſie ſo außerordentlich zu lieben, hätte ſie, wie eine verſtändige Mutter, ſie ordentlich zu Bette bringen ſollen. Nach einem ſo kläglichen Anfange prophezeiht man ſich gleich viel Beläſtigung von dieſen armen Geſchöpfen: und ſo trifft es denn auch zu, man muß ſie das Stück hindurch bis zum Ueberdruß ſehen. Es ſind eigentlich dieſelben alten und wohlbekannten Kinder aus Menſchenhaß und Reue, welche durch verſchiedene Stücke hindurch bis in die Octavia gewandert ſind, und ſich

endlich auch in den Regulus gezogen haben; nur ist der ältere, Serran, ein wenig aus dem Zeuge gewachsen, und in die sogenannten Lümmeljahre getreten. Das Motiv, ein hartes Männerherz durch die unvermuthete Erscheinung der Kinder zu erweichen, welches in Menschenhaß und Reue Glück gemacht hatte, und in der Octavia frostig wiederhohlt ist, wird hier ebenfalls in der Scene zwischen Attilia und Regulus angebracht. Daß aber die Mutter den ältesten schon mündigen Sohn hartnäckig zum Ungehorsam gegen seinen Vater hetzt, um diesen wider seinen Dank und Willen zu befreien, ist eine Probe von der neuen überaus edelmüthigen Sittlichkeit, die alle Gerechtigkeit und Schicklichkeit unter die Füße tritt, und in so vielen Schauspielen der letzten Jahre mit wahrem Bekehrungseifer gepredigt worden ist. Und doch schürzt gerade dieser Punkt den Hauptknoten, indem Publius, der älteste Sohn des Regulus, als Tribun des Volkes sein Veto spricht, und dadurch dem Entschlusse des Helden, unausgelöst in die Gefangenschaft zurück zu kehren, Hindernisse in den Weg legt.

Der zweite Act, der ganz im Senate spielt, wo der Consul Metellus den Vorsitz führt, Regulus nebst dem Carthagischen Gesandten Bodostor erscheint, und über die Auswechselung der Gefangenen unterhandelt wird, besticht und söhnt beinah mit dem Stücke aus. Er zeigt recht auffallend die Majestät eines freien Gemeinwesens, die Würde der Oeffentlichkeit, und überhaupt das Gewicht großer Staatsangelegenheiten, wenn sie nur ohne fremden Schmuck rein geschichtlich auf die Bühne gebracht werden.

Der dritte Act ſinkt wiederum ſehr: er zeigt uns den Regulus von den Ueberredungen Bodoſters, und nachher ſeiner Frau nebſt Familie, bearbeitet; und er beweiſt wahren Heroismus, indem er nicht am Ende aus Langerweile nachgiebt. Bodoſtor, deſſen barbariſche Rohheit, im Senat ausbrechend, eine ſo gute Wirkung that, wird hier ganz zahm: er ſpinnt ein weit hergehohltes Geſpräch mit dem Regulus an, über den Vorzug des Weltbürgerſinnes vor dem Patriotismus. Außerdem daß ſeine Rede trivial iſt, ſieht man ihr ſogleich an, wo ſie ſich herſchreibt, nämlich aus Rouſſeau's Schriften. Nicht leicht haben wir etwas treffender gefunden, als den Anfang von der Antwort des Regulus der dem Carthager erwiedert:

Wohl hätteſt du die lange Rede dir
Erſparen mögen.

Nur Schade, daß dergleichen Aeußerungen nicht hin und wieder in dem Stück vorkommen, ſo hätte es die Kritik über ſich gleich in ſich ſelbſt getragen.

Der vierte Act ſchleppt ſich dürftig fort in Unterredungen des Conſul Metellus mit zwei Senatoren von entgegengeſetzten Geſinnungen; dann erfolgt ein mörderiſcher Ueberfall des jungen Publius, welchen der Conſul durch ſeine ruhige Faſſung vereitelt. Der Dolch, womit dieß ausgeführt werden ſoll, iſt der zweite im Stück; mit dem erſten bedroht Attilia, dem Regulus gegenüber, ihr eigenes Leben; den dritten zuckt Regulus im fünften Act auf ſich ſelbſt; doch wir irren uns, dieſes iſt eben der, welchen er der Attilia entwinden mußte, um als Sklav in Feſſeln dennoch einen bei der Hand zu haben.

Wenn das nicht Theaterſtreiche im übeln Sinn des Wortes ſind, ſo wiſſen wir nicht, was man ſo nennen könnte. Die Erſcheinung der Attilia im fünften Act, die, nachdem ſie ſich durch das ganze Stück hin unverſtändig genug gebehrdet, nun vollends im Verſtande verwirrt geworden, iſt noch das Mißlungenſte, Erborgteſte und Unſchicklichſte von allem. Dagegen wird einem bei der Volksverſammlung, wo die Sache ſich letztlich entſcheidet, wo der Conſul, Regulus ſelbſt und ſein Sohn, der Tribun, die erhöhete Bühne beſteigen und Reden an das Volk halten, wieder wohl; es gilt davon zum Theil, was vom zweiten Act. Ein ſchöner Moment iſt das Gebet des Conſuls am Altare Jupiters, und der Ruf der Rache gegen Carthago beſchließt das Ganze auf eine nachdrückliche und erhabene Art.

Manche haben die Mängel des Stücks auf den Stoff geſchoben; allein für den ächten Künſtler giebt es eigentlich weder günſtige noch ungünſtige Stoffe; alles kommt auf die Art an, wie der Gegenſtand genommen wird. Shakſpeare's Darſtellungsart Römiſcher Geſchichten ſcheint der Verfaſſer gar nicht gehörig ſtudirt, wenigſtens gewiß nicht recht verſtanden zu haben. Die Gemeinheit und Unmündigkeit im Thun des rohen Haufens iſt im Regulus dem Shakſpeare nachgemacht; bei dieſem hängt ſie mit der tiefen oft unergründlichen Ironie in der ganzen Darſtellung zuſammen, dort iſt es eine ungehörige und ſtörende Einmiſchung. Aus dem Catilina des Ben Jonſon wäre auch wohl noch manches zu lernen geweſen, ſogar aus den Römiſchen Stücken Voltaire's: denn in dieſen Franzöſiſchen Trauer-

ſpielen iſt doch eine Kunſt der Anordnung und ein ſtrafferes Zuſammenhalten, was wir hier gänzlich vermiſſen. Auch die Reden durften, da das Ganze ſeiner Natur nach eine rhetoriſche Richtung hat, weit gedrängter und prächtiger ſeyn: mit einigen Sentenzen aus dem Seneca iſt es noch lange nicht gethan. Um den Römiſchen Geiſt recht hervortreten zu laſſen, müßte eine mehr ſtoiſche Anſicht der Dinge (welcher denn freilich die Familien-Quälerei beträchtlich würde weichen müſſen) zugleich mit dem nachdrücklichſten Lakonismus durchgehends herrſchend gemacht ſeyn. Die Reden ſind faſt immer zu lang, häufig zu ſchwach; die Verſe ohne Schwung, die Sprache nicht voll und würdig genug; der erzmodernen Phraſen, die an das letzte Jahrzehend erinnern, ſtatt nach Rom zu verſetzen, nicht zu gedenken.

XVIII.

Ueber

den Deutſchen Jon.

Schreiben an den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt.

Im Auguſt 1802.

Sie fodern mich auf, mein hochgeehrteſter Herr, über eine in Ihrer Zeitung entſtandene Fehde, die meinen Jon betrifft, etwas zu ſagen; und die Aufmerkſamkeit, welche Sie der Erſcheinung dieſes Schauſpiels durch Einrückung intereſſanter Aufſätze darüber (worunter noch der letzte über die Berliniſche Darſtellung mir beſonders belehrend war,) gewidmet haben, verbindet mich zu dieſer Erwiederung. Doch weiß ich nicht, ob ich dabei Ihren Erwartungen Genüge leiſten werde. Denn zuvörderſt werde ich mich wohl hüten, den Handel, der durch eine beiläufige Erwähnung des Stücks in der Nachricht über die Weimariſche Aufführung in Nr. 7, dann

einen ausführlicheren Bericht über das Schauſpiel, der gewiſſermaaßen gegen jenen Aufſatz gerichtet war, in Nr. 41, und endlich einen Angriff auf dieſen Bericht in Nr. 90 und 91, etwas verwickelt geworden iſt, ins Klare zu ſetzen; vielmehr ſoll es mir lieb ſeyn, wenn die Leſer, welche kein ſelbſtändiges Urtheil haben, erſt noch recht verwirrt werden. Ich finde nichts unterhaltender, als über etwas, das man gemacht hat, ſich kreuzende Meynungen zu hören. Dann muß ich mich ausdrücklich gegen alles Vertheidigen des Jon vertheidigen, den ich vielmehr durch die öffentliche Ausſtellung allem Preis gegeben habe, was ihm widerfahren mag. Man hat mir und meinen Freunden den Vorwurf gemacht, daß wir einander loben. Das hat auch ſeine Richtigkeit, ſteht aber nicht zu ändern, weil wir uns gleich vom Anfange geſcheidte Freunde gewählt haben, deren Arbeiten man in allewege loben kann und muß. Noch hat uns jedoch niemand nachſagen können, daß wir ſo kleinmüthig wären, etwas als Kunſtwerk aufgeſtelltes zu vertheidigen, und ich will nicht der Erſte ſeyn, der dieſe Schmach auf unſern Kreis ladet.

Erlauben Sie mir, ehe ich zur Sache komme, der Kürze halben die Verfaſſer von Nro. 7, Nr. 41, und Nr. 90 und 91, mit A. B. C. zu bezeichnen. Ich, der ich ihre Bemerkungen zuſammen zu buchſtabiren ſuche, ſtelle folglich den Abcſchüler vor, und Sie den Abclehrer, indem Sie mir auf die Finger ſehen, ob ich es auch recht mache.

C. behauptet, B. habe mich auf eine verkehrte und mir nachtheilige Weiſe gelobt; mir aber ſcheint C. ſelbſt mancherlei nachtheiliges unter günſtigem Anſchein zu

verſtehen zu geben. Hat alſo C. über B. und habe ich über C. Recht, ſo komme ich zwiſchen dem unwillkührlichen und dem verſteckten Tadel in die Klemme. Doch es macht nichts aus; laſſen Sie den Jon nur erſt gedruckt ſeyn, ſo wird es noch beſſer kommen. Wenn auch die Jenaiſche Litteratur-Zeitung und andre Blätter der bisher meiſtens befolgten Maaßregel, über meine Schriften zu ſchweigen, treu bleiben, ſo iſt doch Hr. G. M. in der Welt, der ſich gewiß (oder meine ganze Zuverſicht auf ihn trügt mich) bei dieſer Gelegenheit mit einigem Aerger und Schimpfen in Unkoſten ſetzt. Ferner haben wir den Hrn. B., von dem, als profeſſionirtem Weimariſchem Theaterkenner, und weil es ins Fach der Antiquitäten einſchlägt, zu erwarten ſteht, daß er ſich der Sache annehmen werde.

Indem Sie mir das Wort, und zwar als das letzte in Ihrer Zeitung zu ſprechende zuſchieben, verweigern Sie es gewiſſermaaßen B., dem es doch, wie mir däucht, allerdings zukäme. Sie werden es alſo billig finden, daß ich B's Sache zu führen übernehme, und in ſo fern bekomme ich es mit A. und C. zu thun. Daß dieß wirklich zwei verſchiedene Perſonen ſind, ſteht nirgends ausdrücklich geſchrieben, und wenn ich ſie als eine und dieſelbe annähme, ſo hätte ich einen Gegner weniger. Allein dieſe Hypotheſe iſt gar nicht wahrſcheinlich. Denn warum ließe C., wenn er mit A. eins wäre, es ſo unbeſtimmt, ob der Aufſatz Nr. 7. von ihm ſelbſt herrührt? Ferner: C. kennt den Euripides und ſcheint ihn im Originale geleſen zu haben, A. hingegen weiß kein Griechiſch; ich wette mein Griechiſch daran, daß

er keines weiß; ja er hatte, da er den Aufſatz ſchrieb, zuverläßig nicht einmal die ſchlechte Bothe'ſche Ueberſetzung des Griechiſchen Jon geleſen. Er verräth ſich mit dem Ausdrucke: »Außer der Fabel, die unſtreitig aus dem Stück dieſes Namens von Euripides genommen iſt, u. ſ. w.«; denn unſtreitig ſagt man von Dingen, über die nicht geſtritten werden ſoll, wenn ſie ſchon Gegenſtand eines möglichen Streites ſind. Wäre er ſeiner Sache ganz gewiß geweſen, wie er es nach Leſung des Euripides ſeyn mußte, ſo hätte er die Entlehnung der Fabel ſchlechthin als entſchiedene Thatſache erwähnt. Wenn alſo A. mit C. einerlei iſt, ſo hat er ſich ſeitdem erſt auf das Griechiſche und den Euripides gelegt: dieß würde begreiflich machen, warum er ſeine Erklärungen gegen Nr. 41 ſo lange verſchob; auch würde es mit der Bemerkung übereinſtimmen, daß man das friſch gelernte gemeiniglich mit der größten Zuverſicht wieder anbringt; und wenn man die furchtſame Unbeſtimmtheit in den Aeußerungen über das Stück bei A. mit der Entſchiedenheit bei C. vergleicht, müßte man ſich wundern, daß das Griechiſchlernen plötzlich ſo viel Herz macht. Aber eben hieraus, ſo wie aus dem ganz verſchiedenen Charakter der Schreibart, ſchließe ich auf die Verſchiedenheit der Verfaſſer, die ich, wenn es nicht zu weitläuftig wäre, kritiſch darthun wollte; und nehme ſie im Folgenden als erwieſen an.

C. beſchuldigt B., ſich zu der übernommenen Rolle zugedrängt zu haben. Wir bitten ihn hierauf, zuvörderſt vor ſeiner eignen Thür zu kehren. A. hat ſich ja in ſeinem eignen Namen nicht beklagt; wenn alſo C.

für ihn ins Feld rückt, so hätte er ausdrücklich erwähnen sollen, er sey beauftragt, die A. widerfahrne Beleidigung auszufechten; sonst könnte B. antworten: Was geht es dich an? Laß A. sich selber stellen. Ja ihm bliebe diese Ausrede selbst nach jener Erwähnung; denn wenn man eine Ehrensache mit einem artigen Cavalier auszumachen hat, braucht man es, wie mir scheint, keineswegs zuzugeben, daß einem statt dessen ein berühmter Haudegen auf den Leib geschickt wird. Jedoch, den Auftrag und seine Gültigkeit einmal zuzugeben, behaupte ich immer noch, daß C. darüber hinausgegangen seyn muß. Denn A. meynt es mit dem Stücke gut, er geht nur zu flüchtig darüber hin, um sich von wegen des Griechischen und der Bothe'schen Uebersetzung nicht voreilig zu verstricken; schwerlich hat er auch deshalb seine Gesinnungen verändert, weil B., indem er meinen Jon lobt, etwas an seinem Aufsatze rügt. C. hingegen meynt es mit dem Stücke nicht zum besten, wie ich nachher zeigen werde. B. wird ferner von C. beschuldigt, die Gelegenheit, gegen A's Aufsatz zu schreiben, bloß vom Zaune, nämlich von der Ueberschrift gebrochen zu haben; der Aufsatz selbst enthalte gar keine Bemerkungen über das Stück, und die ungenügenden und unrichtigen, welche B. daran rügt, seyen eine bloße Vorspiegelung von ihm, um die seinigen an den Mann zu bringen. Dieser Behauptung muß ich widersprechen. Die Ueberschrift lautete: »Jon, ein Schauspiel nach dem Euripides.« Was heißt Nach in solchem Falle? Zuweilen eine Uebersetzung, öfter eine freie Uebersetzung, noch öfter eine freie Uebersetzung nebst Bearbeitung, das

heißt meiſtens, mit Verbeſſerungen durch Johann B.ll-horn. So iſt unter Nach gewöhnlich Unter zu verſtehen, und ich weiß nicht, welche Präpoſition, [neben oder außer, über oder hinter dem Euripides, mir nicht lieber wäre als ſo ein verwünſchtes Nach. Die Ueberſchrift alſo, die man berechtigt iſt, mit zu einem Aufſatze zu rechnen, wie den Titel zum Buch, konnte B., wenn er ſich für das Stück intereſſirte, ſchon hinreichend veranlaſſen, gegen A. zu ſchreiben. Denn ſagte dieſer gar nichts weiter darüber, ſo trat natürlich die populare und hergebrachte Auslegung von »Nach dem Euripides« ein. Aber A. ſagt allerdings in dem Aufſatze noch etwas, was dieſe zu beſtätigen ſcheint: »Außer der Fabel, die »unſtreitig aus dem Stück dieſes Namens von Eu»ripides genommen iſt, gehört die Bearbeitung faſt »durchgehends dem Verfaſſer.« Faſt durchgehends, alſo doch nicht ganz; alſo iſt noch ein Stück von dem Stücke des Euripides geblieben, woran der neue Autor ſein Stück von einem neuen Stücke angeſtückt hat. Der Himmel helfe ihnen beiden, und gebe, daß die alten und neuen Lappen gut zuſammen halten mögen! Ein poetiſches Werk iſt ein untheilbares Ganzes, das in Einem Geiſte empfangen und von Einem Hauche beſeelt ſeyn muß: eine Bearbeitung, die ſich theilweiſe als dem einen und dem andern Autor zugehörig unterſcheiden läßt, iſt demnach nothwendig Flickwerk; und es hilft dem neuen Autor nichts, daß ſie ihm faſt durchgehends gehört, vielmehr würde daraus nur hervorgehn, daß er den Euripides außerordentlich ſtark durch Johann Ballhorn verbeſſert habe. A. fährt fort: »faſt durchgehends

»dem Verfaſſer, deren man fünf bis ſechs verſchiedne »von ſehr ungleichen Eigenſchaften genannt hat.« — Von ſehr ungleichen Eigenſchaften! Das will ich glauben: wo ſollte auch die Gleichheit unter der Menge herkommen? Zugegeben, daß die Eigenſchaften nicht auf den Charakter gehen ſollen, und daß es lauter rechtſchaffene Leute geweſen ſeyn mögen, denen man den Jon zuſchrieb, ſo waren doch unſtreitig einige darunter, in deren Haut ich nicht ſtecken möchte, weil man nicht ſo in der Geſchwindigkeit fünf bis ſechs ordentliche Dichter zuſammen bringt. Wenn jedem bei einem Werk, deſſen Urheber man nicht weiß, gleich eine große Anzahl Menſchen einfällt, denen er es gern zutraut, das iſt gewiß kein gutes Zeichen; und bemerken Sie, daß A. gar kein Urtheil hinzufügt, in wie fern er dieſe Gerüchte für verſtändig oder unverſtändig hält; daß er vielmehr mit einer Abſtractionsgabe von der Erwähnung des Stückes wegeilt, die es ſchwer findet, dieſes und die Vorſtellung an Einem Abend zu überſehen: da ja doch das Stück eben das Vorgeſtellte iſt, und jeder erhöhte Grad von Aufmerkſamkeit, welcher der Vorſtellung gewidmet wird, der Einſicht in die Beſchaffenheit des Stückes ſelbſt zu Gute kommen muß. Je mehr ich es überlege, je zweideutiger erſcheinen mir A's Aeußerungen; ich möchte beinah meine Meynung, daß A. es gut mit dem Jon meyne, zurücknehmen, und A. und C. wären ſonach doch beſſer mit einander einverſtanden, als ich anfänglich gedacht.

Bei ſo bewandten Umſtänden muß mir alſo doppelt daran liegen, in B. nicht nur einen aufrichtigen, ſondern

auch einen einſichtsvollen Freund zu finden, und ich werde mir ihn nicht ſo geſchwind verdächtig machen laſſen. C. wirft B. vor, mich auf eine Weiſe gelobt zu haben, daß ich unmöglich damit zufrieden ſeyn könne. Ich bin aber damit zufrieden: ſomit wäre dieſer Einwurf abgethan. B's ganzer Aufſatz laufe auf den Beweis der Originalität und auf die Vergleichung mit dem Euripides hinaus. Ganz recht! dieß ſind auch die beiden Punkte, worauf es bei der Frage über den Werth meines Jon ankömmt. Original oder Johann Ballhorn, aus dieſer Alternative kommen wir einmal nicht heraus. Iſt nun der Deutſche Jon zwar ein andrer, aber ein vielleicht ſchlechterer, oder wenigſtens nicht beſſerer als der Griechiſche, ſo hätte es bei dieſem immer ſein Bewenden haben mögen, und die Aufführbarkeit für unſre Bühnen wäre an jenem nur ein geringes Verdienſt. Ich kann alſo ſchon nicht umhin einzugeſtehen, daß ich wirklich die Abſicht gehabt, es beſſer als Euripides zu machen. Dieß wird hoffentlich kein Frevel ſeyn, da ein klaſſiſcher Dichter aus dem goldnen Zeitalter unſrer Litteratur, auf deſſen Autorität man ſich alſo mit Sicherheit berufen kann, Wieland, bei ſeiner Alceſte nach eigner Ausſage dieſelbe Abſicht gehabt hat. Aber ich werde mich wohl hüten, mir merken zu laſſen als glaubte ich, es wäre mir damit gelungen: wenn ich ſonſt Luſt dazu hätte, würde mich eben die Erinnerung an Wieland warnen. Dieſer gedachte ſeiner Sache auch ſehr gewiß zu ſeyn, und ſetzte ſie in einer Reihe Briefen im Merkur umſtändlich aus einander; aber ihm wurde durch Goethe's Götter, Helden und Wieland

das Bad ſchön geſegnet. Deswegen überlaſſe ich dieß, ſo wie die Entſcheidung über die Originalität den Kennern, indem es mir mit der Führung des Beweiſes leicht beſſer gelingen könnte als ich ſelbſt wollte: nämlich zu zeigen, daß nicht bloß der Jon ein Original-Schauſpiel, ſondern ich ſelbſt ein Original ſey. Das folgende will ich daher bloß für B. gegen C. erinnert haben.

Bei der Frage über die Originalität eines Kunſtwerkes ſcheint es mir einzig darauf anzukommen, ob das Ganze deſſelben nach einer eigenthümlichen Idee wiederum urſprünglich entworfen iſt. Die Benutzung fremdartiger Elemente bei der Bearbeitung, wofern ſie nur organiſch aſſimilirt, nicht bloß mechaniſch zuſammengefügt ſind, thut dabei keinen Eintrag; ſonſt könnte überhaupt kein Gedicht original ſeyn, weil es ja immer in einer durch frühere Dichter gebildeten Sprache geſchrieben wird, und Bilder und Wendungen aus dem öffentlichen Schatz der poetiſchen Diction darin gebraucht werden müſſen. Iſt das Werk wahrhaft ein Ganzes, ſo ſind auch alle Einzelnheiten nur relativ zu nehmen, und ſo werden die aus der Vorarbeit eines Andern benutzten in dem Zuſammenhange eine ganz andre Bedeutung erhalten. Daß dieſes mit dem, was man aus dem Euripideiſchen Jon mehr oder weniger ähnlich in dem meinigen wiederfindet, (wovon ſich ein weit längeres Verzeichniß geben ließe, als das, welches C. giebt; welche Uebereinſtimmung in Umſtänden, Zügen, ſogar einzelnen beinah ganz beibehaltenen Reden und Verſen, ich ja auch keineswegs geheim zu halten hoffen konnte,

da der Euripides oder im Nothfalle die Bothe'sche Ueberſetzung allen und jeden Zuſchauern und Leſern zur Vergleichung vorliegt;) daß dieſes, ſage ich, der Fall ſey, hat B. behaupten wollen, indem er ſagt: »Die zer»ſtreuten poetiſchen Partien im Euripides ſeyen theils »durch Erfindung, theils durch Ummodelung des Alten »zum Ganzen eines wahrhaften Kunſtwerkes verbunden.« Die andere Aeußerung von ihm: »in dem deutſchen Jon »gehöre nichts als die Fabel dem Euripides«, widerſpricht dem gar nicht, ſo lange man meine oben dargelegte Anſicht des Originalen gelten laſſen muß: denn aus ihr folget, daß alle poetiſchen Elemente, ſie mögen ſich vorfinden, wo ſie wollen, dem gehören, der ſie gehörig zu organiſiren weiß.

Auch hierüber wäre mithin B. gerechtfertigt, wenn er nur darin Recht hat, daß im Deutſchen Jon eine ächte poetiſche Einheit ſey, (worüber mir, wie geſagt, keine Stimme zukommt,) und daß ſie in dem Griechiſchen fehle. Dagegen wird aber Euripides von C. in Schutz genommen, und dieß iſt die letzte Verſchanzung, worin wir den Gegner anzugreifen haben. B's allgemeine dieß betreffende Tiraden, ſagt er, ſeyen heut zu Tage trivial. — Es könnte immerhin nöthig ſeyn, ſchon oft geſagte Wahrheiten bei einer beſtimmten Gelegenheit in Erinnerung zu bringen: allein wodurch und ſeit wann iſt denn jene Würdigung des Euripides, die ihn unermeßlich tief unter die beiden älteren Tragiker herabſetzt, trivial geworden? Seit Ariſtophanes iſt, ſoviel ich weiß, Friedrich Schlegel der erſte Schriftſteller, bei dem ſie ſich wiederfindet, da der ſchönen Sentenzen wegen, und nach dem zum Theil

mißverſtandenen Lobe des Ariſtoteles die meiſten Kritiker den Euripides, der überhaupt die Modernen mehr anſprach, entweder dem Sophokles vorzogen, oder beide doch auf gleichem Fuß behandelten. Noch Leſſing konnte ſich weiß machen, die Prologe, welche die Geſchichte im Voraus erzählen, (ein Bedürfniß bei den willkührlich entſtellten Mythen,) ſeyen ein Fortſchritt in der Kunſt. Im Einzelnen iſt die Sache noch von keinem Neueren gründlich ausgeführt worden. Ariſtophanes hat zwar mit unergründlichem Verſtande alles erſchöpft, was ſich über die tiefe Verderbniß und innerliche Jämmerlichkeit dieſes Dichters, wie über den Verfall der Kunſt durch ihn ſagen läßt: aber man verſtand nicht es da zu finden, weil man ſeine Darſtellungen für bloße Poſſenreißerei und pasquillantiſchen Unfug hielt. Das Wenige was B. über den Euripides im Allgemeinen und über ſeinen Jon ſagt, iſt alſo allerdings ein Beitrag zu einer noch zu ſchreibenden Kritik dieſer Dichters. Wenn C. den darin enthaltenen Tadel aus Batteux Grundſätzen abzuleiten unternimmt, ſo möchte ich ihn bitten, den Verſuch dieſer Deduction anzuſtellen; gelingt es damit, ſo iſt der Batteux ſo übel nicht, und man ſollte das vernachläßigte Studium ſeiner Schriften nur wieder vornehmen. Alsdann will ich meinerſeits zuſehen, wie weit ich es in Abſicht auf C's Vertheidigung des Griechiſchen Jon aus dem Geſichtspunkte hiſtoriſcher und nationaler Zwecke, mit der Ableitung aus eben demſelben Batteux bringen kann. Bei der Beurtheilung eines Gedichtes erkennen wir durchaus nur den poetiſchen Zweck an, und alle andern müſſen, ſobald ſie in poetiſcher Form auf-

treten, um gültig zu ſeyn, mit den künſtleriſchen Bedingungen zuſammenſtimmen.

Die Schmeichelei gegen Athen in dem Jon des Euripides iſt am Ende handgreiflich genug; aber berechtigte ſie ihn zur Auflöſung des Zuſammenhangs, zur Verletzung der ſittlichen Verhältniſſe zwiſchen den Perſonen, indem eine fortgeſetzte Lüge des angenommenen Sohnes gegen den Vater, der Gattin gegen ihren Mann ſanctionirt, und dieſer dadurch ohne alle Schuld gleichſam aus dem Bunde der zutrauenden Liebe ausgeſtoßen wird? Die Abſicht, Athen zu verherrlichen, iſt auch in den Eumeniden des Aeſchylus, und dem zweiten Oedipus des Sophokles ſehr hervorleuchtend: allein wo haben ſie ſich deswegen ſo etwas erlaubt? Wie beſteht vielmehr ihre Verherrlichung eben darin, Athen als das geſetzmäßigſte Land zu bezeichnen, in welchem Vernunft und Sitte längſt über die blinde Gewalt die Oberhand gewonnen haben! Wenn es denn dem Xuthus als einem Fremdlinge ſo übel ergehen mußte, und es mit zum Atheniſchen Patriotismus gehörte, einem mit einer Athenerin verheiratheten Ausländer es ja zu verheimlichen, wenn die Frau etwa vor der Ehe ein Kind gehabt hatte, ſo hätte Euripides dieſe patriotiſche Maxime auch nicht durch Aufführung ſeines Stücks verrathen ſollen: die zufällig gegenwärtigen Ausländer konnten ſich eine ſchöne Warnung mit nach Hauſe nehmen. Wenn, nach C., alles auf die Einſetzung des Jon als Erben in ſein mütterliches Königshaus ankommt, ſo iſt es deſto wichtiger, ihn noch nach der Offenbarung ſeines wahren Urſprungs vom Xuthus anerkennen zu laſſen; denn wenn

dieſer, der ja doch die königliche Gewalt in Händen hat, nachher dahinter kommt, (und er muß gewiß dahinter kommen,) ſo iſt der Jon nicht ſicher davor, aus dem Hauſe geworfen zu werden, welches für den künftigen, vom Schickſal erkohrenen Stammvater ſo vieler Könige und Völker ein ſchlimmer Umſtand wäre.

Wie ich durch obiges gezeigt zu haben glaube, daß der Schluß des Stücks weder poetiſch und ſittlich (dieß fällt hier zuſammen) noch ſelbſt hiſtoriſch befriedigend iſt, ſo muß ich nicht nur allen Tadel B's unterſchreiben, ſondern ich kann noch vieles hinzufügen. Die geringe Bedeutung und Müßigkeit des Chors nicht zu erwähnen, die man ſchon gewohnt iſt, finde ich die doppelte Göttererſcheinung des Merkur zu Anfange, um Alles im voraus zu erzählen und die Mühe einer wohl vertheilten Expoſition zu ſparen, und der Minerva am Schluß, um mit den Athenern ſchön zu thun, lahme Behelfe und entbehrliche Krücken. Sie bewirken überdieß, daß man das ganze Stück hindurch in Delphi iſt, ohne recht von dieſer Gegenwart durchdrungen zu werden, denn Apollo iſt, wie es ſcheint, nicht zu Hauſe. Da hat es Aeſchylus ganz anders verſtanden! Die erſten Scenen der Eumeniden haben, möchte ich ſagen', mehr Delphi in ihrem kleinen Finger, als das Drama des Euripides in ſeinem ganzen Leibe. Ferner: die weitläuftige Rede des Jon über die Schwierigkeiten des politiſchen Lebens in einer Republik, da doch hier von der Führung des Königthums die Rede iſt; die weitläuftige ausmalende Erzählung im Munde eines Boten, der eben die Kreuſa in voller Angſt aufſucht, um ſie vor der Verfolgung des Volkes, das ſie

ſteinigen will, zu warnen; die Unſchicklichkeit, den Xuthus unter dem Vorwand eines neuen Opfers von dem Gaſtmale zu entfernen, wobei ihm vor allen der Vorſitz zukam; die Unwahrſcheinlichkeit, daß ihm der Anſchlag auf Jons Leben, wovon das ganze Delphiſche Volk Zeuge geweſen war, und ſomit der Grund von Kreuſa's und Jons Verſöhnung, des letzten wahrer Urſprung, verborgen bleiben ſoll: dieſe Dinge und viele andere, finde ich ſo ſchlecht, ja zum Theil ſo abgeſchmackt, daß ich glaube, man braucht noch gar kein beſonderer Meiſter zu ſeyn, um es beträchtlich beſſer zu machen. Mit einem Worte, das Stück hat, wie die meiſten von Euripides, wunderſchöne Theile, iſt aber im Ganzen locker und liederlich gearbeitet.

C. findet es in B's Lobe beſonders nachtheilig für mich, daß ich die Fabel zu einem allgemein menſchlichen Familiengemälde umgearbeitet habe; doch gibt er Winke, daß ich dieß in der That in einem gewiſſen Grade gethan. Sey es Lob oder Tadel, ſo gebe ich die Sache gleich zu, und laſſe mich keinesweges durch den Ekelnamen Familiengemälde beſtürzt machen. Leſſing hat dieß Wort bei Gelegenheit eines langweiligen Stückes von Gellert zuerſt für eine dramatiſche Gattung gebraucht. Er meynte eigentlich ein Familienporträt damit, worauf die Aehnlichkeiten einer wirklichen Familie ohne Handlung und ohne weiteres Intereſſe getroffen ſind. Spätere Schriftſteller eigneten ſich dieſen Namen für ihre Compoſitionen zu, und verſtanden unter Gemälde, Darſtellung. Warum ſollte ſich die Poeſie nicht das bürgerlich-häusliche Leben zum Gegenſtande ihrer Darſtellungen wählen dürfen?

Deswegen ist die Benennung Familiengemälde nicht herabgekommen, sondern weil man fand, daß die Verfasser derselben meistens keinen poetischen Standpunkt dafür gefunden hatten. Die Albernheiten, welche man in unserm Zeitalter mit dem Familienwesen getrieben hat, können das nicht aufheben, daß alles Menschliche von der Familie aus, und auf sie zurückgeht. In der Griechischen Poesie ist die Odyssee das älteste Familiengemälde, und sind es der Agamemnon, die Elektra, und andere Tragödien etwa nicht? Ich war mir recht gut bewußt, daß ich im Jon nur ein heroisches Familiengemälde aufstellen konnte, und ich hätte meinen Vortheil schlecht verstanden, wenn ich nicht auf kindliche und mütterliche Liebe einen starken Nachdruck gelegt hätte. Ich sehe wohl ein, daß sich auch die historische Seite der Fabel auf den Punkt eines allgemeinen Interesse's hätte führen lassen; dann hätte Jon den Jonischen Stamm, seine Mutter Athen, der Alte das Atheniſche gemeine Volk u. s. w. repräsentiren müssen. Dieß glaube ich auch angedeutet zu haben, nur ist es zu solchem Zwecke nicht genug hervorgehoben. Die Familie wäre alsdann mehr allegorisirt, doch mußte immer ihren unmittelbaren Verhältnissen Genüge geschehen. Ist denn der historische Gesichtspunkt, welchem Euripides diese aufgeopfert haben soll, bei ihm wirklich so die Hauptsache? Mich dünkt, dazu müßte sein Stück noch ganz anders eingerichtet seyn.

Die wahrhaft und ohne Zwang beobachtete Einheit des Ortes und Stätigkeit der Zeit scheint wir bei einem in Griechischem Sinne gedachten Drama gar nicht so

ſehr Nebenſache, wie C. gegen B., der ſie am Deutſchen Jon gerühmt hatte, annimmt. Ich glaube vielmehr, daß ſich das Weſen der Sache ſehr bedeutend noch in dieſer Aeußerlichkeit offenbaren kann; doch ich müßte zu weitläuftig werden, um dieß näher zu entwickeln. So viel ich B's Aufſatz durchleſe, kann ich nicht finden, daß er das Verdienſt des neuen Jon weit mehr im Sittlichen als im Poetiſchen ſuche, und es alſo, wie C. ſagt, an beſchränkte Begriffe halte. Allein das Erſte könnte der Fall ſeyn, ohne daß das Zweite daraus folgen würde. Ich antworte hier eben ſo wie auf die Erwähnung des Familiengemäldes: muß denn darum, weil einige Schriftſteller die Poeſie herabgewürdigt haben, eine enge und dürftige Moral durch ſie auf verkehrte Weiſe zu predigen, das Sittliche und Poetiſche als getrennt und entgegengeſetzt betrachtet werden? Erreicht nicht der Dichter einen großen Theil ſeiner Wirkung durch das Spiel ſittlicher Regungen, die er aus der Tiefe der Gemüther hervorruft? Und iſt nicht ächte ſtrenge Sittlichkeit die innerſte Seele der Tragödie insbeſondere? — Da ich höre, daß hie und da Ehrbarkeits-Pedanten manches im Jon haben anſtößig finden wollen, ſo will ich nur bei dieſer Gelegenheit ſagen, daß ich mir etwas damit weiß, dieſen Gegenſtand durchaus mit ſolcher Reinheit und Schonung jedes ſittlichen Gefühls behandelt zu haben.

Aber ſehen Sie, ſo geht es, wenn man die Feder in der Hand hat, und ſich ihr überläßt. Mit Scherz fing ich an, und mit dem ſtrengſten Ernſte ſchließe ich. Und dieß in einer Zeitung für die elegante Welt! Mir

fällt dabei die Warnung aus dem Sommernachtstraum ein: Einen Löwen, Gott behüte uns! unter Damen zu bringen, das iſt etwas entſetzliches. Ich breche alſo geſchwind ab, und ſollte C. noch nicht befriedigt ſeyn, ſo überlaſſe ich es B., wo es auch ſey, den Handel für ſich weiter zu führen. Er bedarf meiner dabei nicht: er ſcheint mir zu denen zu gehören, die, wie man ſagt, Haare auf den Zähnen haben, und ſo wird er ſich ſchon zu vertheidigen wiſſen.

Louiſe. Ganz gewiß; und ich habe mir oft das Unheil gedacht, wenn plötzlich ein Perſeus mit dem verſteinernden Meduſenhaupte in unſre Schauſpielhäuſer oder Tanzſäle träte.

Waller. Das gäbe Gruppen von Bernini, oder noch ſchlimmere. Für ſo viele Gebehrden und Bewegungen iſt die Dauer eines Augenblicks ſchon zu lang: für beſtändig feſtgehalten, erſcheinen ſie in ihrer ganzen Blöße und Unwürdigkeit. Auch über das Unvollendete der Geſtalt täuſcht das Leben: aber die Bildnerei iſt Wahrheit und über alle Täuſchung erhaben. Ihre Schöpfungen ſind wie Geiſter, die ihre äußere Hülle überall durchdrungen, und deren Umgränzung ihrem eignen Weſen gemäß geordnet haben; ſie können nun in dieſer ſelbſtgebildeten Welt mit ruhigem genügendem Daſeyn beharren. Es iſt eine ſichtbare ewige Seligkeit.

Louiſe. Die ich Ihnen für jetzt noch gönne. Sie rufen beinahe wie jener Prophet in der Wüſte: Ich ſage euch, Gott könnte dem Abraham aus dieſen Steinen Kinder erwecken. Aber was Sie ſagten, gilt nur von den Olympiern, die ſchon ihren eignen Himmel haben; wo ſollen in dem Ihrigen die muthwilligen Faune Platz finden, die bacchantiſchen Tänzerinnen, die kämpfenden Ringer und Fechter, die Helden, die ſich in Todesnoth gegen umwindende Schlangen wehren?

Waller. Vergeſſen Sie nicht, daß von keiner ſittlichen, ſondern von natürlicher Vollendung die Rede iſt, die in der Durchbildung von innen heraus, in der Ausſchließung des Zufälligen, in der durchgängigen Be-

deutſamkeit der Geſtalt, und in der Uebereinſtimmung der beſeelenden Kraft mit ſich ſelbſt, beſteht. Was die augenblicklichen, mitunter ſehr gewaltſamen Handlungen betrifft, ſo ſind ſie immer den Formen untergeordnet, und nur als die angemeſſenſte Entfaltung derſelben konnten ſie verdienen gewählt zu werden.

Louiſe. Alſo geben Sie doch zu, daß die Bildnerei auch den Augenblick verewigen darf?

Waller. Sie unterwirft ihn ihren Geſetzen, damit er deſſen würdig ſey.

Louiſe. Und wodurch wird er das?

Waller. Durch Vollendung.

Louiſe. Wie ſollte die in einem entfliehenden Theile der Zeit Statt finden können?

Waller. Eben ſo gut wie in einem beſchränkten Theile des Raums. Die Bewegung muß, ſo zu ſagen, eben ſo hoch und rein organiſirt ſeyn, als das Körpergebilde, das ſich in ihr darſtellt. Maaß, Verhältniß und Gleichgewicht müſſen ihr Streben immer wieder in ſich zurückdrängen, ſo wie die ſtrenge Richtigkeit des Umriſſes ſeine Weichheit. Bemerken Sie, daß ſelbſt die gewaltigſte Kraftäußerung von einer völlig ruhigen Stellung nur dem Grade, nicht der Art nach verſchieden iſt. Zur bloßen Haltung des Körpers beim Stehen oder Sitzen ſind Muskeln in Wirkſamkeit: der Geſunde fühlt es freilich nicht, aber er kann es an dem ermattenden Kranken beobachten; der Schlafende liegt anders als der Todte. Das Leben iſt von der Bewegung nicht zu trennen: durchaus ruhende Formen würden todt ſeyn.

Louiſe. Und da die Bildhauerkunſt in einem ſo ſchweren Stoffe arbeitet, ſo muß ſie ſich allerdings an das Lebendige halten, ſonſt würden die Todten ihre Todten begraben.

Wäller. Alle Plaſtik iſt entweder organiſch oder geometriſch, das heißt, ſie läßt in den hervorgebrachten Formen eine beſeelte Einheit erkennen, oder mißt ſie nach regelmäßigen ergründlichen Verhältniſſen ab. Die geometriſche Plaſtik iſt die Architektur.

Louiſe. Sie gerathen mir in die Metaphyſik der Künſte hinein, womit ich nichts zu thun habe. Ich muß nur mit einem Zweifel kommen, um Sie davon abzuhalten. Daß die lebloſen Nebenwerke, welche bloß den Figuren dienen, als Sitze, Stämme zum Anlehnen und dergleichen, den Kreis der Bildnerei nicht erweitern können, begreife ich wohl. Allein wo wollen Sie bei Ihrer organiſchen Plaſtik mit den Gewändern hin, die uns ja die Formen zum Theil verbergen, und worin doch ein großer Theil der Vortrefflichkeit liegt?

Waller. Die Griechen haben mehr als irgend ein Volk die Würde des Körpers vor ſeiner Bekleidung erkannt. Nichts verhüllen, ſagt ein Römiſcher Schriftſteller, iſt Griechiſche Sitte; und es wäre eine anziehende Unterſuchung, in wie fern dieſe Denkart der Kunſt aufgeholfen hat, oder wiederum von den Künſtlern begünſtigt worden iſt. Dieſe mußten ſich aber doch bei vielen Gegenſtänden der Schicklichkeit fügen, und man muß ſie nur loben, daß ſie aus der Noth eine Tugend zu machen gewußt und die Gewänder ſo meiſterhaft behandelt haben.

Louiſe. Für einen Seher antworten Sie dießmal nicht ſonderlich, lieber Waller. Erinnern Sie ſich des naiven Ausrufs jener morgenländiſchen Schönen, als eine Europäerin ihr im Reifrocke einen Beſuch machte: Biſt Du das alles ſelbſt? Bei einer ſchön bekleideten Griechiſchen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. Sie iſt wirklich ganz ſie ſelbſt, und die Bekleidung kaum von der Perſon zu unterſcheiden. Nicht nur zeichnet ſich der Bau der Glieder durch das anſchmiegende Gewand hindurch, ſondern in ſeinem Wurf und Fall, ſeinen Flächen und Falten drückt ſich der Charakter der Figur aus, und der beſeelende Geiſt iſt bis auf die Oberfläche der nächſten Umgebungen gedrungen. Sehen Sie nur die mehr als lebensgroße weibliche Geſtalt dort, die man gewöhnlich Veſtalin nennt. Wie das ſchlichtere Obergewand ihr vom Haupte auf die Schultern und auf das faltige Kleid herunterfällt! Unter dem rechten Ellbogen iſt es etwas hinaufgezogen, er ruht in der Höhlung und die Hand greift oben an den Saum des Tuches. Dann geht es umgeſchlagen über die linke Bruſt herauf, und fällt von der Schulter hinab, unten wickelt ſich die Hand darein. Welch eine heilige Anmuth, welche ſittſame Würde iſt in dieſer Stellung und Tracht! Konnte eins ohne das andre ſeyn? Konnte ſich die innere Reinheit anders als in einer Umhüllung der Sitte und des Anſtandes zurückhaltend zeigen?

Waller. Ich laſſe mir Ihre Zurechtweiſung gefallen, da ſie die Schönheiten einer Lieblingsſtatue ſo ins Licht ſtellt. So könnte die Göttin der Treue oder der Zucht in ihrem Schleier gleichſam ruhen. Bemerken

Sie auch die ſchöne Senkung des Hauptes. Man hat ſie bei den Götterſtatuen ſo erklären wollen, als neigten ſie ſich den Gebeten der Sterblichen entgegen. Sie ſehen aber an dem Haarputze, den anliegenden Locken, die von der Stirn zurückgehn, ſo wie am Geſicht ſelbſt, daß dieſes das Bildniß einer Matrone und keine Göttin iſt. Mir ſcheint vielmehr, die alten Künſtler haben den obern Theil des Geſichtes auch durch die Stellung vor dem Untertheil wollen vortreten laſſen, ſo wie ſie ihn ſchon durch die Bildung des Profiles herrſchend gemacht hatten.

Louiſe. Es giebt den Statuen ein contemplatives Anſehen: ſie halten den Zuſchauern durch ihr Beiſpiel vor, wie ſie genoſſen zu werden verlangen. Ich bin aber heute gar nicht contemplativ geſtimmt, ſondern geſellig und zum Plaudern. Kommen Sie, laſſen Sie uns unſern Reinhold begrüßen: er zeichnet dort unten nach dem herrlichen Rumpf des Ringers. Eben iſt er aufgeſtanden. — Wie gehts, lieber Reinhold? Sie ſcheinen verdrießlich.

Reinhold. Die Zeichnung will nicht nach meinem Sinne gerathen.

Louiſe. Es geht Ihnen, wie Wallern auch mitunter, wenn er ſich an den Pindar oder Sophokles wagt. Er hat zum Ueberſetzen nur Deutſche Worte, Töne und Rhythmen, Sie nur ſchwarze Kreide.

Reinhold. Ach, wenn meine Zeichnung eine Ueberſetzung wäre! Sie iſt kaum ein dürftiger Auszug, deren man hundert verſchiedene machen könnte. Will ich alles übertragen, was ich an den Umriſſen

wahrnehme, ſo fällt es bei dieſem Maaßſtabe leicht ins kleinliche; und mit jeder Partie, die ich in größere Maſſen zuſammenſchmelze, geht etwas von der Bedeutung verloren. Dann ſind die Uebergänge ſo leiſe, die Ein- und Ausbiegungen, die Flächen, Wölbungen und Vertiefungen, alles das flieht und verfolgt einander, daß man niemals ſicher iſt, die rechte Richtung zu haben.

Louiſe. Sie haben Recht, das iſt ſehr mühſelig. Wenn Sie ein Gemälde copiren, da können Sie recht herzhaft auf der Palette eintunken, und auf einmal einen großen Fleck überſtreichen, wie wir es alle Tage auf der Gallerie geſchehen ſehn.

Reinhold. Sie wollen mich nur necken. Sie wiſſen zu gut, daß die Tinten ſich eben ſo unmerklich und unendlich abſtufen, als die Umriſſe ſich verlaufen.

Louiſe. Es mag ſeyn, daß die Schwierigkeiten der Hervorbringung für beide Künſte gleich groß ſind; aber das geben Sie mir doch zu, daß die Bildnerei für den Betrachter die ſprödere Schweſter iſt. Die Malerei macht es einem leichter, ſie zu genießen, ſie ſpricht ſo unmittelbarer in unſre Sinnenwelt hinein.

Reinhold. Ja, was nennen Sie ſo etwa genießen?

Louiſe. Mich der ſchönen Darſtellungen erfreuen, mich daran ſättigen, ſie ganz in mich aufnehmen.

Reinhold. Das reicht lange nicht hin, um ein Bild gründlich zu beurtheilen, geſchweige denn um ihm abzuſehn, wie man ſelbſt etwas machen ſoll.

Louiſe. Was Sie da nennen, ſind ja Geſchäfte, lieber Reinhold. Legt der Künſtler ſich ſelbſt ein ſo ſchweres Geſchäft auf, bloß um Andern wieder das Leben ſauer zu machen? Man ſoll ſich ohne Mühe ergötzen, das iſt ja die Abſicht.

Reinhold. Aber es muß einen doch ärgern, wenn Leute, die nicht einen Strich zu machen im Stande ſind, herumgehen, und die größten Meiſter keck durch einander tadeln. Hier vermiſſen ſie dieß; jenes ſollte ſo ſeyn, und wenn es nach ihnen ginge, kämen arge Mißgeburten heraus.

Louiſe. Ich merke, Sie hätten nicht übel Luſt, uns beim Eintritt in einen Kunſtſaal immer einen kleinen Maulkorb vorhängen zu laſſen. Ihnen ſind alſo die Fremden die liebſten, die mit offnen Naſen und Ohren ſich ſtumm durch die Gallerie hindurchſtaunen?

Reinhold. Immer noch lieber als die, welche beſtändig darauf geſpannt ſind, etwas Sinnreiches und Auffallendes zu ſagen, und um dieß vorzubringen, ſich gar nicht die Zeit gönnen, ordentlich zu ſehn.

Louiſe. Allerdings, die ſind unleidlich. Sie werden mich doch nicht darunter rechnen, weil ich gern über Kunſtwerke ſchwatze? Ich ſehe, ich bemerke anhaltend und wiederhohlt; ich ſammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber dann muß ich ſie innerlich in Worte überſetzen. Dadurch beſtimme ich ſie mir erſt recht, dadurch halte ich ſie feſt, und dieſe Worte ſuchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.

Reinhold. Sie thun alles auf eine so artige Weise, daß man Ihnen nichts verbieten kann. Wenn Ihre Bemerkungen nur nicht als ein eigentliches Urtheil gelten sollen.

Waller. Das trockene Urtheilen wollen wir gern den Kunstverständigen überlassen. Allein wir werden doch das Recht haben, Eindrücke mitzutheilen, die unser eigenes Werk sind?

Reinhold. Eigenes Werk? wie so? Sie wären also willkührlich?

Waller. Selbstthätigkeit ist noch wesentlich von Willkühr unterschieden. Eine Wirksamkeit kann nach der gegebenen Anregung nothwendig, und doch unser eigen seyn. Daraus, daß die Eindrücke eines Kunstwerkes bei verschiedenen Personen an Reichthum und Tiefe und Zartheit so erstaunlich weit von einander abstehen, leuchtet es ein, wie viel auf das ankommt, was der Betrachter mit hinzubringt.

Reinhold. Ihre philosophischen Sätze verstehe ich nicht zu prüfen. Aber das weiß ich gewiß: der Eindruck ist nur ein Schatten von dem Gemälde oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen.

Waller. Die Sprache vermag, wie Sie es nehmen wollen, alles oder nichts.

Reinhold. Ja, die Sprache pfuschert an allen Dingen herum: sie ist wie ein Mensch, der sich dafür ausgiebt, von allem Bescheid zu wissen, und darüber oberflächlich wird.

Waller. Lästern Sie nicht die große Schöpferin

der Dinge, die einmal in der Seele des erſten Menſchen rief: es werde Licht, und es ward Licht. Das einzelne Wort thut es freilich nicht, eben ſo wenig als der Zauber der Malerei in den abgeſonderten Farben auf Ihrer Palette liegt. Aber aus der Verbindung und Zuſammenſtellung der Worte gehen nicht nur Geſtalten hervor: die Rede giebt ihnen auch ein Colorit und kann ſtärker oder ſanfter beleuchten.

Louiſe. Brav! Dießmal reden Sie ganz nach meinem Herzen.

Waller. Freilich muß ſie, um hierin die höchſte Vollkommenheit zu erreichen, auch die Töne mit Wahl zuſammenſtellen, und die Bewegungen nach Geſetzen ordnen.

Louiſe. O weh! es ſoll alſo förmlich gedichtet ſeyn. Mit den Sylbenmaaßen habe ich mich niemals abgegeben.

Reinhold. Nun, Waller, zeichnen Sie mir doch einmal den verwünſchten Ringer da mit Worten ab, da ich ſchon mit meiner Kreide ſo ſehr den Kürzeren gegen ihn ziehe.

Waller. Sie verſtehn mich unrecht, beſter Freund. Es fällt mir nicht ein, mit der Sprache eben das ausrichten zu wollen, was nur ein ſinnlicher Abdruck leiſten kann. Ich ſage bloß, daß ſie fähig iſt, den Geiſt eines Werkes der bildenden Kunſt lebendig zu faſſen und darzuſtellen.

Reinhold. Dieſer ſogenannte Geiſt iſt immer nicht die Sache ſelbſt.

Waller. Machen Sie es nicht wie ein berühmter Philoſoph, der ſich die Auslegung ſeiner Schriften nach

dem Geiſte geradezu verbittet, und nach dem Buchſtaben verſtanden ſeyn will. Für manche Künſtler wäre die Vorkehrung freilich unnütz, denn ſie haben bloß den Buchſtaben der Kunſt.

Louiſe. Lieber ſtarrſinniger Reinhold, wie Sie ſich dagegen ſetzen, daß man Statuen und Gemälde, die für ſich ewig ſtumm ſind, auch einmal reden lehren will! Wie ſoll man ſich denn mit ihnen beſchäftigen?

Reinhold. Sie unermüdlich ſtudiren, und dann ſelbſt etwas gutes hervorbringen.

Louiſe. So arbeitete ja der Künſtler immer nur für den Künſtler; eine Gemäldeſammlung würde auf die andere gepfropft, und die Kunſt fände, wie es leider oft der Fall iſt, in ihrem eigenen Gebiete den Urſprung und das Ziel ihres Daſeyns. Nein, mein Freund, Gemeinſchaft und geſellige Wechſelberührung iſt die Hauptſache.

Waller. Sehr wahr! Es iſt mit den geiſtigen Reichthümern wie mit dem Gelde. Was hilft es, viel zu haben und es in den Kaſten zu verſchließen? Für die wahre Wohlhabenheit kommt alles darauf an, daß es vielfach und raſch circulirt.

Louiſe. Und ſo ſollte man die Künſte einander nähern und Uebergänge aus einer in die andere ſuchen. Bildſäulen belebten ſich vielleicht zu Gemälden, (verſtehen Sie mich recht, es ſollte eine Verwandlung von Grund aus ſeyn, nicht wie manche Schüler ihre ſteinernen Akademien in ein Bild bringen;) Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Muſiken; und wer weiß?

ſo eine feierliche Kirchenmuſik ſtiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.

Waller. Es wäre nicht das erſte Mal. Sie treffen, ohne daran zu denken, auf die Fabel vom Amphion, die der wackre Z. ſo gern hat, weil er zugleich die Baukunſt und die Muſik übt.

Louiſe. Für alle Künſte, wie ſie heißen mögen, iſt nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung; daß ich bei Wallers Gleichniß ſtehen bleibe, die gangbare Münze, worein alle geiſtigen Güter umgeſetzt werden können. Alſo plaudern muß man, plaudern! — aber mich dünkt, unſer Geſpräch fängt an im Kreiſe herumzugehen. Kommen Sie, Reinhold, Ihr Portefeuille zu! Sie werden heute doch nicht mehr an dem Ringer arbeiten. Laſſen ſie uns ins Freie hinaus, in das Gebüſch; und weil Sie ſo ſehr für das Ausüben, für das Hervorbringen ſind, ſo wollen wir nicht länger vom Plaudern über Kunſtwerke plaudern, ſondern ich will Ihnen etwas ſchon fertig Geplaudertes zum Beſten geben.

Reinhold. Ei, das wäre! Da bin ich gleich dabei. Sie wiſſen, ich bin kein großer Leſer, aber wenn man mir vorleſen will, und mit ſo gefälliger Stimme —

Louiſe. Schade was für die Stimme! Es iſt nur weil Sie unterdeſſen bequem mit dem Bleiſtift oder der Feder etwas auf das Papier krizeln können, was Ihnen zu laſſen unmöglich iſt.

Waller. Ich bin erſtaunt; liebe Louiſe. Sie haben mir ja nichts von Ihrem Unternehmen merken

laſſen, außer daß Sie von der Gallerie immer ſo gedankenvoll nach Hauſe gingen, wie jemand, der eine Beſtellung hat, und um ſie nicht zu vergeſſen, ſie ſich in einem fort wiederhohlt.

Louiſe. Sie glauben alſo, man müſſe Sie bei allem zu Rathe ziehn. Gehen wir, ich erzähle Ihnen den Anlaß unterwegs. — Sie wiſſen, meine Schweſter Amalie hatte gehofft, dießmal nach Dresden mitreiſen zu können; es traten Hinderniſſe ein, und ſie band es mir beim Abſchiede auf die Seele, ihr etwas von meinem hieſigen Genuſſe mitzubringen. Da bin ich nun recht treu zu Werke gegangen. Ich bin mißtrauiſch gegen meine Flüchtigkeit geweſen, ich habe die Fantaſie unter das Auge gefangen genommen, und mich ſo recht in die Bilder hineinzuſehen bemüht. Sie können ſich leicht vorſtellen, daß ich nicht in Gefahr war, durch den Gebrauch der privilegirten Kunſtwörter Amalien unverſtändlich zu werden. Es erſchallt hier zwar genug um mich her von impasto, von Halbtinten, von Carnation, von Pyramidalgruppen, von Contrapoſt, von beaux accidens de lumière und ſo weiter, daß ich wohl einige dieſer Ausdrücke hätte erhaſchen können: aber mir iſt, als würde mir durch ſie das wieder verdunkelt, was ich an ſich klar genug erkenne.

Waller. Einige davon ſagen nichts mehr als die Ausdrücke des gemeinen Lebens; andere gehen darauf aus, den Geiſt der Kunſt (mit Ihrer Erlaubniß, Reinhold!) auf mechaniſche Griffe herunterzuſetzen.

Reinhold. Jedem Handwerk wird ja ſeine beſondere Sprache vergönnt. Es ſind doch nützliche Ab-

breviaturen, womit man ſich am geſchwindeſten verſtändigen kann.

Waller. Nur werden ſie gar zu oft gemißbraucht, um damit den Kenner zu ſpielen, da ſie nichts weiter beweiſen, als daß einer den Buchſtaben des Buchſtabens inne hat.

Louiſe. Die Beſchreibungen von dem Höchſten und Göttlichſten, die ſolche zungenfertige, achſelzuckende Kenner geben, ſind in der That Skelette, todtgeſchlagene Bilder, in der Vorrathskammer ihrer dürren Köpfe in den Rauch gehängt.

Waller. Genug von ihnen. Haben Sie bei Ihren Darſtellungen kein Vorbild vor Augen gehabt?

Louiſe. Nicht daß ich wüßte.

Waller. Kennen Sie Diderots Salon de peinture?

Louiſe. Ob ich das kenne? Ich habe mir aber ſeine durch und durch geiſtvollen Schilderungen jetzt mit Fleiß entfernt. Ihm iſt es nicht um eine treue und einfache Auffaſſung, ſondern um Reiz und Unterhaltung zu thun. Er buhlt um Beifall mit ſeinem Feuer, ſeinem leichten Geſellſchaftstone, ſelbſt mit ſeiner brusquerie. Ferner iſt es etwas ganz anderes: einige der vorzüglichſten Gemälde in einer der erſten Sammlungen, oder eine Ausſtellung beſchreiben, wo reines und unreines neben einander ſteht, und vielleicht unter dem ganzen Haufen kein einziges Kunſtwerk vom erſten Range befindlich iſt. Da iſt der rittermäßige Ton ſchon eher erlaubt; Diderot hat doch die Lobſprüche wohl noch zu ſehr verſchwendet, und unter den vielen Wendungen, womit

er das Schlechte abzuweiſen weiß, muß man ihm einige witzige Ungezogenheiten ſchon zu Gute halten.

Waller. Ich glaube mit Ihnen, daß die Züge ſeiner Feder weniger vergänglich ſeyn werden, als die geſchilderten Werke des Pinſels und des Meißels.

Louiſe. Daß ich Ihnen auch ein Urtheil abfodere: was halten Sie von Forſters Kunſtbeſchreibungen in ſeinen Anſichten?

Waller. Es ſind eigentlich Anſichten, intereſſante aber ſehr perſönliche. Wäre der Kunſtſinn des edlen Mannes eben ſo ſcharf geweſen, als ſein ſittliches Gefühl regſam und zart, ſo hätte er alle Foderungen befriedigt. So aber verwechſelt er oft dieſes mit jenem, ja es ſcheint bei ihm nie zu einer rechten Abſonderung gekommen zu ſeyn. Er ſucht die Würde des Gegenſtandes, und vergißt darüber das Verdienſt der Behandlung. Deßwegen wird er zuweilen unbillig gegen Niederländiſche Meiſter, wo das letzte vorwaltet. Manchmal hat er indeſſen einen liebevollen Enthuſiasmus mit viel Seele ausgeſprochen.

Louiſe. Ich will mich nicht rühmen, daß ich ſchon zu der Abſtraction gediehen wäre, keine Vorliebe für den edleren Gegenſtand zu hegen, und die Poeſie der Darſtellung am Gemeinen mit eben der Luſt aufzufinden. Ich hatte ja die Wahl. Sie werden nicht böſe ſeyn, wenn ich Sie am meiſten in den Italiäniſchen Saal führe.

Reinhold. Hier, dächte ich, ließen wir uns nieder: wir können keinen bequemeren und anmuthigeren Sitz finden. Vor uns der ruhige Fluß; jenſeits

erhebt ſich hinter dem grünen Ufer die Ebne in leiſen Wellen, dort unten ſpiegelt ſich die Stadt mit der Kuppel der Frauenkirche im Waſſer, oberhalb ziehn ſich Rebenhügel dicht an der Krümmung hin, mit Landhäuſern beſäet und oben mit Nadelholz bedeckt.

Louiſe. Ich bin es gern zufrieden. Setzen wir uns, wir werden hier ungeſtört ſeyn. Im Angeſicht dieſer lachenden Gegend hören Sie vielleicht um ſo lieber ein paar Beſchreibungen von Landſchaften, die ich Ihnen gleich zu Anfange geben will.

Waller. Wenn die Malerei nur nicht gerade in dieſem Fache gegen die Größe der Natur am meiſten verlöre! Alle Landſchaftmalerei iſt doch nur eine Art von Miniatur.

Reinhold. Weswegen ſollte ſie? Miniatur beſteht darin, wenn ein Gegenſtand klein und dabei mit einer Deutlichkeit in ſeinen Theilen abgebildet wird, die ſie nicht haben könnten, wenn die Verkleinerung von der Entfernung herrührte. Dieß braucht der Landſchaftmaler ſo wenig zu thun, daß es vielmehr allen Zauber zerſtört, wenn er es ſich zu Schulden kommen läßt.

Waller. Aber wie muß er einen weiten Horizont, ein hohes Gebirge, den gränzenloſen Ocean auf ſeiner Leinwand zuſammendrängen!

Reinhold. Es drängt ſich von ſelbſt zuſammen. Blicken Sie nur durch eine kleine Fenſterſcheibe oder durch die hohle Hand ins Freie hinaus, und welche Menge von großen Gegenſtänden wird Ihr Auge umfaſſen!

Waller. Dennoch giebt mir das Bild nie den

Eindruck einer furchtbaren und unermeßlichen Größe wie der Gegenstand in der Natur.

Reinhold. Weil ſie uns da ſo umgeben, oder wir uns ihnen ſo nähern können, daß ſie von allen Seiten über den Sehwinkel hinausgehen und das Auge erſt allmälig ihre ganze Ausdehnung durchläuft. Dicht unter herabdrohenden Felſenmaſſen haben wir freilich den Maaßſtab unſrer eignen Kleinheit ſehr bei der Hand.

Louiſe. Sie haben Recht: es iſt ordentlich ſchauerlich, daß die Welt ſo groß iſt. Wenn ich Abends den geſtirnten Himmel ſehe, und mir die erſtaunlichen Entfernungen denke, ſo wird mir zu Muthe, wie jemanden, der auf einem kleinen Kahn mitten auf dem weiten Meere ſchwebt.

Reinhold. Sie denken die Entfernungen auch nur, Sie ſehen ſie nicht. Die Malerei unternimmt ja nicht die Gegenſtände abzubilden wie ſie ſind, ſondern wie ſie erſcheinen. Wie groß erſcheint denn die Landſchaft vor uns? Ihre Antwort würde hier noch ziemlich richtig ausfallen, nicht weil Sie den Umfang wirklich ſehen, ſondern weil Sie ihn hiſtoriſch wiſſen. Die Entfernung der Stadt haben wir ungefähr mit den Füßen ausgemeſſen, und am äußerſten Horizont bemerken wir die viereckigen Felſen vom Königſtein und Lilienſtein. Aber wie groß erſcheint der Himmel? wie groß das Meer? Das Auge an ſich kennt nur die ſcheinbare Größe der Gegenſtände in ihrem Verhältniſſe unter einander: ein naher Raubvogel, der ein entferntes Wölkchen verdeckt, iſt ihm eben ſo groß. Auf die Entfernungen ſchließen wir nur aus den gedämpf-

teren Farben und verlohrneren Umriſſen; und ſo berechnen wir die wahre Größe, indem wir nahe bekannte Gegenſtände, einen Baum, eine menſchliche Figur, als Maaßſtab zu Hülfe nehmen. Dergleichen ſetzt der Landſchafter in den Vorgrund hin.

Waller. Muß dieſe Gegenſtände aber doch ſchon beträchtlich verkleinern.

Reinhold. So entfernt er ſie auch zugleich; nur etwa einigen Kräutern und Blumen ganz am Rande des Bildes giebt er ihre volle Beſtimmtheit. Da in dieſem Zweige der Kunſt die Luftperſpectiv vorzüglich zu Hauſe iſt, ſo hat ſie das Mittel ganz in ihrer Gewalt, auf einem kleinen Raume das Große groß darzuſtellen. Es läßt ſich ſogar denken, daß ſie in das Coloſſaliſche überginge.

Louiſe. Laſſen Sie ihn, Reinhold. Er hat es gegen die Landſchaftmalerei, weil die Alten wenig daraus gemacht haben, und weil er die beſchreibende Poeſie verabſcheut. Vielleicht kommt in den folgenden Beſchreibungen etwas vor, was dienen kann, ihn zu widerlegen.

»Ich ſah drei Landſchaften neben einander, von Salvator Roſa, Claude Lorrain und Ruisdael. Die erſte iſt eine beſchränkte Gegend von Bäumen, Waſſer und Geſtein. Keine hohen Felſen: rechter Hand nur lehnt ſich eine bewachſene Maſſe von Stein ſanft hinauf; durch das mittlere Geſträuch hin wird eine Andeutung in die Ferne ſichtbar. Mehr rechts vertieft ſich das Waſſer in die Büſche hinein; ein großer Stein tritt von der linken Seite (nämlich

des Zuſchauers, nicht des Bildes; ſo werde ich die Ausdrücke rechts und links in dem folgenden immer gebrauchen;) hell hervor. Auf dieſem ſtehn und ſitzen im Geſpräch begriffen drei Männer, wahrhaft ſprechende Figuren. Aber gleichſam wie die erſte Geſtalt auf dem Bilde zeichnet ſich vor den Bäumen zur Linken ein ſtarker unbelaubter Stamm aus. Er ſtrebt wie ein herrſchendes Weſen in die Höhe und Breite: man glaubt beſeelte Kraft in ihm wirken zu ſehen, und die Männer unter ſeinen Aeſten ſtehn wie ſeine Diener da. Die Farben ihrer Kleidung ſtimmen mit denen des Stammes und den hellen Partien des Geſteins überein; ſie gehn ins gelbliche und graue, ſo daß das Schönſte und Charakteriſtiſche des Bildes wie erleuchtet ausſieht. Alles iſt auch hier des Geiſtes voll, alles iſt rege. Die Bäume haben kein ruhiges Laub: die Luft ſcheint es zu zerreißen, und in lang hinſtrebende Partien zu theilen. Doch tobt kein Ungeſtüm an dieſem einſamen Orte; das ſtille Blau des Himmels blickt hinter den grauen Wolken hervor, und die Bewegung, die ich erblicke, iſt erhabnes Leben, nicht wildes Gemüth. Auf andern Landſchaften kann man ſich vielleicht abgeſonderter in die Oede verlieren; haſt du dich hier einheimiſch gemacht, ſo biſt du in der Geſellſchaft einer begeiſterten Seele. Es iſt, als führten die wunderbaren menſchlichen Geſtalten zur näheren Gemeinſchaft mit ihr: die romantiſche Stellung und Tracht, wiewohl dieſe nur einfache Landleute oder Bewohner der Wildniß ankündigt, der Ort wo ſie ſich bereden, alles macht die bedeutendſte Gegenwart. Nicht der Zufall hat ſie ver-

ſammelt, ſie ſind eins mit dem Ganzen, und vollenden den beſtimmten Ausdruck, den ſelbſt der oberflächliche Beobachter nicht verkennen wird. Wen auch Landſchaftſtücke ſonſt gleichgültig ließen, auf den würde dieſes noch die Wirkung eines hiſtoriſchen Gemäldes machen können, wie die Muſik wenigſtens zu irgend einem großen Text.

Claude Lorrain's Einbildungskraft iſt gemäßigter und in der ſchönen Wahrheit daheim. Sein warmer lichter Himmel, ſeine feuchten bewachſenen Felſen, über denen der Duft der Vegetation ſchwebt, ſind in ihrer Gattung wie die Farbengebung des Tizian. Das Stück, von welchem die Rede iſt, ſtellt eine wirkliche Gegend bei Neapel vor. Man ſieht Jſchia und Capri über den Horizont hervorragen. Zwei hohe Felſenpartien treten von der Rechten ins Meer hinein, und das Meer im Schatten zwiſchen ſie. Dahinter iſt die Stadt nebſt Hafen und Schiffen angedeutet. Dicht vor dem Bilde verliert ſich die Ferne, man wird kaum die Spur des Pinſels gewahr: in der gehörigen Weite zeigt ſie ſich eben ſo treu und zweifelhaft, wie das Auge ſie in der Wirklichkeit abreicht. Auf der linken Seite des ſchmalen Vorgrundes ſtehen ein paar himmelhohe Bäume, die das Ganze für den erſten Blick ſo ſchön einſchließen. Hinter dem Vorgebirge erhebt ſich wie eine Wolke der Gipfel des Veſuv, deſſen unterirdiſche Flammen vor der Morgenſonne erblaſſen. Sie leuchtet mit ſanftem Schein um die Felſen her. Keine lichtgeſäumten Gewölke; es iſt reiner Glanz, nur vom Hauch der Frühe gemildert, und der Körper

ſelbſt eben ſichtbar, der ihn ausſtrömt. Unbeſchreiblich harmoniſch vermiſcht er ſich mit dem grünlichen Meer, worauf auch der Nebel noch ruht, kaum gefärbt von dem Strahle, welchen die Sonnenſcheibe herüberſendet. Die ganze Luft iſt mitgemalt: kein Gegenſtand ſteht nackt da, ihr durchſichtiger Schleier iſt über ihn geworfen. Man ſieht in die Vertiefung zwiſchen die Felſen, oder auf die weite Meeresfläche hinaus: der Geſichtspunkt iſt überall gleich vortheilhaft. Es iſt aber in der Natur dieſer Landſchaft, daß man in ſie hinausblickt, ohne in und auf ihr zu wohnen. Sie bedürfte daher keine Figuren zu ihrer Belebung. Eine ſolche Ferne ſcheint doch niemals einſam, das Leben des Unbeſeelten webet über ihr, das wiederum Seele aus ſich ſelber ſchafft. Da Claude keine Figuren malte, ſo hat Allegrini den Vorgrund mit einer Gruppe verziert, wo Acis und Galatea liebkoſend zuſammen ruhn; auf dem Vorgebirge liegt der eiferſüchtige Polyphem. Das Zelt von violetter Farbe, welches die Liebenden ſchirmt, und ihre hellen Gewänder ziehn doch das Auge zu ſehr an ſich, und ſtören anfangs die ſüße Ruhe, die über die Landſchaft ausgegoſſen iſt. Denn man muß ſich keinesweges einen prahlenden Sonnenaufgang dabei denken. Das Auge wird im Vorgrunde durch die Schatten, worin dieſer und die Felſen ruhn, geſchont, und in der Ferne durch die ſtille Behandlung des glänzenden. Man entdeckt nicht einmal die Sonnenſcheibe ſogleich, und der Tag ſcheint erſt höher herauf, indem man vor dem Bilde ſteht.

Wie ganz anders iſt Ruisdael, und doch wie

vortrefflich, selbst in seiner Beschränktheit! Hier ist eins seiner größeren Stücke, eine durchsichtige Baumgegend auf wasserreichem Moorgrunde. Jeder Stamm sondert sich von dem andern, und weicht bis zu der fernen Helle, unter dem Laubwerk hin, zurück. Eine glänzende Wolke, halb hinter den Wipfeln der Bäume versteckt, wirft die herrlichsten Wiederscheine zwischen sie auf den Boden hinunter, welche das breite Gewässer des Vorgrundes nochmals in einen dunkeln Spiegel aufnimmt. Dieses ist mit Pflanzen und Gesträuch durchwachsen, die seine Schatten vertiefen, und zugleich durch die Reflexion der kleinsten wie der großen Gegenstände ganz durchsichtig machen. Die vorderen Stämme heben sich um so mehr hervor, weil es meistens Buchen mit weißer Rinde sind; der ansehnlichste darunter ist völlig nackt, und stellt sich, besonders wo er oben herunter schräg abgespalten ist, sehr täuschend dar. Die durch Verschiedenheit der Töne äußerst mannichfaltigen Baumpartien sind mit so viel Freiheit als Fleiß gearbeitet. In einigen bräuneren Tinten zeigt sich der nahende Herbst. Das Laub selbst hat wenig Abwechselung. Ruisdael kannte nur eine einseitige Natur, allein in dieser hat er eine Wahrheit, die jedesmal innig aus ihm selbst hervorzugehen scheint. Was er darstellt, ist oft schauerlich oder dürftig; die Behandlung läßt uns aber bei ihm an Oertern verweilen, wo wir uns in der Wirklichkeit nicht wohl befänden. Er zieht dabei die Gegenstände so nahe an sich heran wie möglich, und läßt nur selten eine Ausflucht in die Ferne zu, ihnen zu entkommen. Wo seine Schatten

nicht nachgedunkelt haben, die auf manchen ſeiner Bilder undurchdringlich ſind, iſt ſein Grün von großer Wahrheit, und wie aus den friſcheſten Quellen getränkt. Hier iſt es zugleich gefällig und dieſer ſanftere Ton erſtreckt ſich bis auf den Himmel, den er ſonſt meiſtens aus dem neblichten Norden nimmt. Ueberhaupt ſchwimmt das Ganze in naſſer Klarheit, und wenn von ungefähr ein Sonnenblick darauf fällt, wird es in Magie verwandelt. Eine Hirſchjagd belebt den Schauplatz, oder vielmehr ſie ſoll es thun. Adrian van der Velde hat die Figuren darauf geſetzt, und ſie ſind nicht ganz mit dem übrigen durch die nächſten Wirkungen verbunden. Der Jäger, der am Ufer hinſprengt, macht ſich gut. Der Hirſch aber, welcher durch das Waſſer ſetzt, und die Hunde ihm nach, laſſen hier keine Bewegung zurück, die eine wahre Schönheit hinzugefügt hätte, und ſpiegeln ſich ganz beſtimmt in ruhiger Fläche. Freilich wird man dieſen Mangel nur ſpät gewahr in dem harmoniſchen Bilde, vor dem man mit Wohlgefallen und Bewunderung verweilt, ob Ruisdael gleich nicht ſo lieblich die Sinne bezaubert wie Claude, noch ſo lebendig zum Geiſte redet wie Salvator.«

Sind Sie ausgeſöhnt, Waller?

Waller. Mir däucht, Sie erheben die Darſtellung zu ſehr gegen die Natur, da Sie doch durch Ihre Schilderung jene zum Theil wieder in dieſe verwandeln.

Louiſe. Das letzte iſt wahr: ſeit ich mich mit dieſen Dingen viel beſchäftige, ſehe ich eine wirkliche Gegend mehr als Gemälde, und ein Landſchaftſtück

ſuche ich mir zu einer wahren Ausſicht zu machen. Aber wie können Sie mir das erſte vorwerfen, da Sie immer davon ausgehen, der menſchliche Geiſt ſchreibe der umgebenden Welt ſein Geſetz vor, und ſchaffe und modle ſie nach ſich.

Reinhold. Ich muß Louiſen vertheidigen. Es verſteht ſich von ſelbſt, lieber Freund, und wir geben es gleich zu, daß die Kunſt als bloße Abſchrift der Natur gegen das ewige Regen und Weben derſelben unendlich zurückſtehen müßte. Eben deswegen ſoll ſie den Abgang durch etwas von weſentlich verſchiedener Art erſetzen. Der Künſtler kann die landſchaftliche Natur nur durch Wahl und Zuſammenſtellung verbeſſern, nicht an ſich erhöhen. Dagegen leiht er dem Anſchauer ſeinen erhöhten Sinn für ſie, oder vielmehr er ſtellt den allgemeinen Sinn her, wie er urſprünglich beſchaffen iſt. Er lehrt uns ſehen. Drollig genug, daß man es in dem Grade verlernen kann! Aber wann ſieht man auch einmal um des Sehens willen? Es geſchieht immer in andern Geſchäften. Man rühmt den Sinn des Auges als den edelſten, und den Verſtändigen mag er es deswegen ſeyn, weil er zur Erkenntniß ſo behülflich iſt, dem großen Haufen gewiß nur wegen ſeiner Brauchbarkeit in der Haushaltung. Es iſt uns gar nicht darum zu thun, wie die Dinge erſcheinen, ſondern wie ſie ſind: das heißt, wie ſie ſich greifen und handhaben laſſen. Wir begnügen uns, jeden Gegenſtand, jedes zu einer Gattung gehörige Einzelweſen immer wieder zu erkennen, und die wirklichen Veränderungen wahrzunehmen, die damit vorgehn, ohne auf die tau-

ſend verſchiedenen Anſichten zu achten, unter denen ſie ſich uns darbieten. Von der erſten Kindheit an verbinden wir mit dem Gebrauch des Auges Wahrnehmungen andrer Sinne und eine Menge Schlüſſe, die uns ſo geläufig werden, daß wir alles unmittelbar zu ſehen glauben. Im Grunde ſind wir uns aber deſſen, was uns umgiebt, ſo lange es beim Gewöhnlichen ſtehen bleibt, mehr bewußt, in ſo fern wir es wiſſen, als in ſo fern wir es ſehen.

Waller. Mit dem Gehör geht es im Ganzen eben ſo zu. Die Anlage zum Maler und Muſiker liegt alſo wohl darin, daß man von Jugend auf dieſe Sinne nicht bloß wie Hausthiere zähmen und abrichten läßt, ſondern neben der nützlichen Anwendung ihre freie Thätigkeit und die Luſt daran behauptet.

Louiſe. Ja ja, der Geruch iſt am Ende der edelſte und am meiſten dichteriſche Sinn, weil er weniger dem Bedürfniſſe dient. Seine lieblichen dunkeln Anregungen ſcheinen mir am nächſten mit den Zaubereien der Fantaſie zuſammenzuhängen: der Duft einer Orangenblüthe verſetzt mich in die glückſeligen Inſeln.

Reinhold. Wenn meine Bemerkungen richtig ſind, ſo wiſſen wir auch, was wir von dem Urtheile derer zu halten haben, welche die Färbung und Beleuchtung, die Mittel, wodurch die Körper erſt erſcheinen, zu untergeordneten Theilen der Malerei, oder wohl gar zu unweſentlichen Reizen derſelben herabſetzen. Sie iſt ja eigentlich die Kunſt des Scheines, wie die Bildnerei die Kunſt der Formen; und wenn ich nicht fürchtete, in Ihre philoſophiſchen unausführbaren Fo-

verungen hineinzugerathen, Waller, ſo möchte ich ſagen, ſie ſoll den Schein idealiſiren. In der Wirklichkeit gewöhnen wir uns, über ihn weg, oder durch ihn hindurch zu ſehen: wir vernichten ihn gewiſſermaßen unaufhörlich. Der Mahler giebt ihm einen Körper, ein ſelbſtändiges Daſeyn außer unſerm Organ: er macht uns das Medium alles Sichtbaren ſelbſt zum Gegenſtande. Wir ſollen alſo bei dem Schein verweilen, und wie kann er dieß verdienen, wenn er nicht auf das bedeutendſte und wohlgefälligſte gewählt und dargeſtellt wird?

Waller. Die Malerei ſoll alſo täuſchen?

Reinhold. Nicht doch: auch bei der kunſtvollſten Nachahmung iſt ſie ſchon dadurch vor dieſem Abwege geſichert, daß es ihr an einer wahren Lichttinte fehlt.

Louiſe. Haben Sie die durchſichtigen Mondſcheinlandſchaften ſchon vergeſſen, womit wir uns manchmal unterhielten? Die ſind doch mit wahrem Lichte gemalt.

Reinhold. Dafür ſind ſie auch keine Kunſtwerke, ſondern nur eine artige Gaukelei.

Waller. Aber die Täuſchungen, die, wie man bezeugt, wirklich durch Gemälde hervorgebracht worden ſind?

Reinhold. Sie fanden vermuthlich nur bei beſondern Veranſtaltungen und auf einen Augenblick Statt. Am empfänglichſten dafür werden entweder ſolche ſeyn, die ihre Sinne blindlings gebrauchen, ohne ſich im mindeſten Rechenſchaft davon zu geben; oder im Gegen-

theil die Meiſter im Sehen, deren Einbildungskraft immer auf die Erſcheinung gerichtet iſt.

Louiſe. Auf die Art hätte die Fabel vom Zeuris und Parrhaſius, daß ſie mit ihren gemalten Sachen die unvernünftigen Thiere betrogen haben, demnächſt aber einer den andern, einen recht feinen Sinn.

Waller. Bei der Abſtraction, worin Sie das Weſen der Malerei faſſen, und der Ausdehnung, mit der Sie ihre Gränzen beſtimmen, nehmen Sie auch wohl das Stillleben in Schutz?

Reinhold. Ganz gewiß.

Waller. Und machen die Landſchaftmalerei zur höchſten Gattung, weil in ihr das bloße Phänomen eine ſo wichtige Rolle ſpielt?

Reinhold. Vielleicht. Indeſſen halte ich überhaupt nichts von ſolchen Rangſtreitigkeiten.

Waller. Man ſieht aber doch, daß die Landſchafter, wo ſie können, über ihre Gattung hinaufſtreben. Sie bevölkern die Scene nicht nur mit Figuren, ſie bringen Geſchichten darauf an; und wenn ſie dazu ſelbſt nicht genug zu zeichnen wiſſen, ſo laſſen ſie dergleichen von andern hinſetzen. — Als ob ich Ihre Vorliebe für den Salvator Roſa nicht gemerkt hätte, Louiſe, die Sie eben darum hegen, weil er die Natur bloß wie eine Schrift braucht, in deren großen Zügen er ſeine Gedanken hinwirft. Wenn ein Satyriker zum Landſchaftmaler gemacht iſt, ſo werden Idyllendichter ſich wohl mit Glück im Schlachtenmalen verſuchen.

Louiſe. Ich geſtehe, wenn man mir ſagte, dieſe Landſchaft rühre von einem Dichter her, ſo würde

ich nicht auf einen Idyllendichter rathen, jedoch auch ſchwerlich auf einen Satyriker, vielmehr auf einen feurigen Lyriker, und das iſt Salvator vielleicht in ſeinen Satyren. Wenn der Maler, wie Reinhold ſagt, dem Scheine einen Körper giebt, ſo muß er ihm ja auch eine Seele einhauchen, und dieß darf doch wohl ſeine eigne ſeyn.

Reinhold. Allerdings kann der Landſchaftmaler zu willkührlich in die Natur hineindichten. Allein es iſt ein weſentlicher Mangel, wenn man der Darſtellung ſogleich auf den Grund ſieht, wenn ſich der Schein in die bezeichneten Gegenſtände gleichſam verliert.

Louiſe. Da Sie mir das eigentliche Kritiſiren verboten haben, ſo freue ich mich, daß ich auf ein Beiſpiel zu ihrer Kritik geſtoßen bin. Hören Sie nur.

«Eine große Landſchaft von Hackert, vier bis fünf Fuß hoch und etwa ſechs Fuß breit, worauf eine Gegend von ſehr weitem Umkreiſe bei Neapel abgebildet iſt. So wie du davor ſtehſt, vergiſſeſt du bald die Malerei, und befindeſt dich in einem entzückenden Lande. Du ſtehſt auf dem braunen Vorgrunde, der von dem nächſten Boden durch einen großen hinter ihm verborgenen Zwiſchenraum abgeſchnitten iſt. Ein weiter Kreis von Hügeln thut ſich auf, die ſich von einer Seite höher hinan lehnen und ringsum anmuthig heben und ſenken; die Augen ruhen auf einem ſtillen See aus, den jene in ihrem blühenden reichen Schooß eingeſchloſſen halten, und der gleichſam wieder das Auge der Landſchaft iſt. Jenſeits der

Hügel zeigt ſich, da der Standpunkt ziemlich hoch angenommen worden, eine angebaute Ebene, mit leichten Erhöhungen und Dörfern. Ein Streif des Meeres ſcheidet das Land vom Horizont, über den der Gipfel einer vulcaniſchen Inſel hervorragt und Schiffe ſichtbar ſind. Der heiterſte Himmel mit wenigem Gewölk füllt den weiten obern Ranm aus. Zu beiden Seiten des Vorgrundes erheben ſich hohe Bäume; die zur Linken auf Felſenſtücken, zwiſchen denen ſich ein mit Fuhrwerk und Menſchen beſetzter Weg hineinzieht. Die Hügel ſind mit Gebüſch und Reben, lieblichen Anpflanzungen und Wohnungen jeder Gattung überdeckt; zur Linken zeichnet ſich eine größere Burg aus. Dieſe Fülle von einzelnen Wahrnehmungen können keine Worte aufzählen, da kaum die Augen deren mächtig werden. Alles iſt mit großer Leichtigkeit und einem zugleich flüchtigen und genauen Pinſel dargeſtellt: nicht die Thüre in der Ecke eines Weinbergs, die offen ſteht und auf die Mauer daneben Schatten wirft, iſt weggelaſſen, und alles durch den Duft einer glänzenden Helle in einander gewebt. Der Wiederſchein der Gegenſtände im klaren See wird zum Theil noch von der Sonne erleuchtet: der Himmel geht in einem etwas tieferen Azur aus dieſem Bade hervor. Die großen Bäume ſind voll und kräftig hingeworfen; der zur linken Hand erſcheint nur zu röthlich, ſamt den Felſen darunter, die in Dietrichſchem Geſchmack behandelt ſind. Die weite Ferne iſt täuſchend. Der Ton der Hauptpartie weicht beträchtlich vom Vorgrunde ab, und geht ſchon ins Graue über. Nach mehreren Landſchaften von Hackert könnte

dieß, ſo wie der hohe Standpunkt, Gewohnheit bei ihm ſeyn: hier unterbricht es indeſſen die Harmonie nicht. Alle Farben des Bildes ſind wie ſein Himmel, ſanft und freundlich, nicht ſtark aufgetragen, aber auch nicht durchſichtig, ſo daß man ſie eher für gouache als für Oel anſehen möchte. Kein Lüftchen regt die Blätter oder kräuſelt die Wellen; die ſüdliche Heiterkeit iſt überall ausgedrückt.

Woher kommt es aber, daß dieß blendende Gemälde in ſeiner weiten Ausdehnung dennoch keinen Eindruck von Größe und erhabenem Reiz macht, und nur wie ein leichter Syrenengeſang in die Wirklichkeit lockt, die es wiederzugeben verſucht? Ich glaube, weil es ſie nach Art einer camera obscura wiedergiebt: das Große in einer ſaubern Verkleinerung. Es wirkt weniger als die Natur vermag, und doch nicht genug als Kunſt. Vielleicht giebt es Gegenden auf der Erde, die zu üppig für die Darſtellung ſind, welche ſich gern Beſchränkungen gefallen läßt, um dann erſt, wie über ihren Umfang hinaus, unendlich zu werden. Auch ließe ſich denken, daß ein Künſtler dieſen Reichthum in einfachere Maſſen auffaßte, und durch das, was er anzudeuten unterließe, das Schönſte in der Wirklichkeit erſt in das Große für die Kunſt verwandelte. So viel iſt gewiß, Claude Lorrain, der in der nämlichen Natur lebte und malte, iſt in einem edleren Stil mit ihr umgegangen. Und dann hat Hackerts Landſchaft noch einen weſentlichen Mangel: der Schatten im Ganzen fehlt. Alles ſteht in ſchimmerndem Licht und reinen Farben da.»

Reinhold. Das Kritiſiren laſſen Sie ſich denn doch nicht gänzlich unterſagen, Louiſe.

Waller. Wie billig. Wir können nicht charakteriſiren, ohne daß darin auf gewiſſe Weiſe ein Urtheil enthalten wäre. — Ich geſtehe, die Beſchreibung hat mir größere Sehnſucht nach dem See von Salerno erregt, (denn dieſer iſt, wie ich höre, der Mittelpunkt der Ausſicht;) als nach dem Gemälde, das ich noch nicht Gelegenheit hatte zu ſehen.

Louiſe. Jetzt müſſen ſie mir nach Deutſchland zurück folgen, und zwar zu unſern ehrenfeſten Vorfahren. Ich habe ein altes Porträtſtück beſchrieben.

Waller. Das Porträt ſollte vorzüglich ein Deutſches Talent ſeyn, da wir eine ſo treue Nation ſind.

Louiſe. Keinen Spott! Es giebt eine knechtiſche und eine freigeſinnte, edle Treue, wovon Sie ein Beiſpiel ſehen ſollen.

«Die gute alte Zeit, wo ein Familiengemälde noch ein Denkmal der Frömmigkeit, nicht der Eitelkeit ſeyn durfte! Sie war des weiſen Künſtlers werth, der ſeine Perſonen nicht mit fremden Zierlichkeiten verkleidete, ſondern ihre eigne Sitte und Art ausdrückte, und ſie wahrhaft auf die Nachwelt brachte. So hat Holbein einen Bürgermeiſter von Baſel, Jacob Meyer, mit den Seinigen gemalt, wie alle ſich der Mutter Gottes und dem Jeſuskinde weihen. Dieſe ſteht in der Mitte unter einer Blende, zu ihrer Rechten kniet der Vater mit zwei Söhnen, zur Linken die Schwiegermutter, Frau und Tochter. Der Vater, zunächſt an der Jungfrau, nach ihr hin, doch etwas mehr vorwärts gewandt; wie es ſcheint,

(denn er wird groſsentheils verdeckt) auf beiden Knien liegend. Seine Kleidung iſt ſchwarz mit Pelz gefüttert. Der Kopf mit dem kurz abgeſchnittenen dunkeln Haar drückt ſich in den Nacken, das Kinn tritt vor, die gehobenen Hände greifen feſt in einander. In ſeinen Gebehrden iſt eine kräftige Inbrunſt, ohne alle Frömmelei und Abgeſchiedenheit von der Welt. Man ſieht wohl, er faſst dieſe heilige Pflicht ſo herzhaft an wie jede irdiſche, und der biedre, wackre Bürger trägt die rüſtige Thätigkeit ſeines Lebens in ſeine Andacht über, zugleich mit aller Würde, die ihn begleiter, wenn er zu Rathe ſitzt. Es iſt ein herrliches unbekümmertes Zutrauen in dem Kopfe; das Gebet ſcheint die geſunde natürliche Farbe noch ein wenig erhöht zu haben. Kein Zug iſt ſchlaff; ſie drücken alle das wohl und recht gemeynte der Handlung aus, ohne daſs doch einer überflüſſig angeſtrengt würde. Dieſs giebt ihm ein ſchönes Gleichgewicht, und eben das wahre Anſehen von ſchlichter bürgerlicher Kraft, welches dadurch noch verſtärkt und ſelbſt veredelt wird, daſs der Kopf nicht durch die Kleidung vom Körper getrennt, ſondern der ganze Hals ſichtbar iſt. Er hat ganz denſelben Charakter wie das Geſicht, und iſt mit ſeinen wenigen leiſen Falten, die der Völligkeit mehr wie dem Alter zu gehören ſcheinen, auch ſo kernhaft gemalt. Wäre er verdeckt, ſo könnte es ausſehn, als ob der Nachdruck des Kopfes gleichſam aus der Kleidung hervorgepreſst wäre; nun gewinnt er ein weit freieres und männlicheres Anſehen. Vor dem Vater kniet ein artiger Knabe, von zehn bis zwölf Jahren vielleicht, in einem hellbräunlichen weiten

Rock, mit purpurnen Sammtſtreifen, die mit goldnen Knöpfen geſchmückt und befeſtigt ſind. Er lauſcht ſeitwärts weg, auf den kleineren Bruder hin, den er, die eine Hand loſe auf ſeiner Schulter, die andre an ſeiner Bruſt, ſtehend vor ſich hält. Sein Auge iſt beinahe trübe gegen des Vaters glänzend ſchwarzes, aber der Mund iſt ſchön und bedeutend; der Kopf ſehr länglich, das helle ſtarke Haar, im Nacken abgeſchnitten, umſchließt das Geſicht in ziemlich geraden Linien und Ecken. Das blonde krausköpfige Bübchen ſteht dagegen, ganz ſeiner holden kindlichen Natur überlaſſen, nackt vorn auf dem Bilde, es hält den linken Arm mit der offnen Hand niederwärts ausgeſtreckt, und blickt ebenfalls nach der Seite hinunter. Sein Körper iſt äußerſt lieblich, zart und rund gehalten bei der großen Beſtimmtheit der Zeichnung, das Geſichtchen recht ſchalkhaft, und ſo macht es den artigſten Contraſt gegen die Uebrigen, wie eine reizende Blume in einem nützlichen Garten. Es iſt eben ſo ſehr außer der Familiengruppe, wie das Jeſuskind, dem es an Schönheit aber überlegen iſt. — Die weibliche Seite iſt dieſes Mal nicht die annehmlichſte: hier offenbart es ſich, daß die mit ſo viel Selbſtändigkeit und Liebe dargeſtellte Einfalt der Sitten nicht ſchön und natürlich, ſondern eine altväteriſche Eingeſchränktheit war, die für dieſen Theil der Familie nothwendig in das Klöſterliche übergehen mußte. Hier ſehen wir keine Hausmutter mit blühenden Töchtern, ſondern zwei Nonnen von geſetzten Jahren. Die ältere kniet nächſt der Blende, aber etwas weiter zurück als der Vater gegenüber. Von ihrem Geſicht iſt nur ein kleines Dreieck ſichtbar:

die weißen leinenen Tücher, die ſie um den Kopf gebunden hat, ſchneiden ſich auf der Wange, ſchräg vom Kinne herauf und vom Auge herunter. Unter dem Auge feine Fältchen. Die nämliche Tracht läßt bei ihrer Tochter doch mehr von dem Geſicht ſehen: das Tuch geht nur unter dem Kinne durch, und auf der Stirn liegt ein durchſichtiger Streif. Beider Kleidung iſt ſchwarz, am Kragen mit Pelzwerk gefüttert: alles iſt dicht und ſchwer eingehüllt, bis auf die Fingerſpitzen, die den Roſenkranz zählen. Auch im Geſicht der letzten iſt keine gegenwärtige Regung zu bemerken, doch ſchaut ſie verſtändig aus großen braunen Augen. Man ſieht wohl, daß dieſe das Hausweſen angelegentlicher betreibt, als ſelbſt den Dienſt der Heiligen. Die Tochter ſieht man ganz im Profil, nach damaliger Weiſe koſtbar geſchmückt, weiß mit Gold, die Aermel ſorgfältig bis auf die Knöchel der Hand gefaltet und gepufft, um den Hals ein geſtickter ſteifer Kragen, der Kopfputz ſehr künſtlich in Perlen und Filagran gearbeitet, an der Seite iſt eine Flechte von braunem Haar darum her gebogen. Sie hat eine helle zarte Geſichtsfarbe, und macht darin, wie in der Pracht des Putzes, dem ſehr länglichen Kopf und matteren Augen das Gegenſtück des Bruders. Nur ihre Stellung iſt ungeſchickter: auf beiden Knien liegend, den Leib vorgebogen, den Kopf geneigt, die Schultern zurück. Sie betet am Roſenkranz, und ſieht, die Wahrheit zu ſagen, dabei etwas langweilig und etwas albern vor ſich hin: man weiß nicht, ob es die Albernheit der Langenweile, oder die Langeweile der Albernheit iſt. Sie gleicht einer Blüthe, die in harter Schale verſchloſſen

gehalten wird, bis die Jahreszeit vergeht, in der ſie ſich entfalten könnte. Aber wie wahr und treu ſo recht das eigenſte dieſer Beſchränkungen ergriffen iſt, und wie die Mutter Gottes nun mit höherem freierem Weſen dagegen erſcheint, in holdſeliger Pracht eine demüthige geiſtliche Königin! Ihre Ergebung iſt liebevoll, ihre Züchtigkeit milde, ſie ſenkt den Blick anmuthig, und die volle Wölbung der Augenlieder läßt ſeelenvolle Augen unter ihnen vermuthen. Der Mund iſt von großer Lieblichkeit, unter den Augen aber fehlt dieſe: es iſt da wie eine leere Stelle, wo ſie verflogen wäre. Sie trägt auf dem Haupt eine reiche Krone, deren ſchmale Bogen wie Blenden jeder ein Heiligenbild, künſtlich in Gold gearbeitet, enthalten; die aber etwas zurückgeſchoben, die hohe reine Stirn ganz erkennen läßt. Ihr blondes Haar fließt anfangs beinahe ſchlicht, nachher in dünnen Wellen über die Schultern hinab. Ihre Kleidung iſt ein dunkelgrüner Mantel, wovon wenig zu ſehen, über einem noch dunkleren grünen Gewande, das faſt wie ſchwarz ausſieht, und von einem vorn geknüpften rothen Bande umgürtet wird. An den Armen, vom Ellbogen an, kommt ein Unterkleid von Goldſtoff zum Vorſchein. Sie hält das Kind hinter den ſtill über einander gelegten wunderſchönen Händen, an denen die Finger unbeſchreiblich zart auslaufen, und die Grübchen die feinſte ja ſeelenvollſte Bewegung ausdrücken. Die rechte ſieht man ganz ausgeſtreckt bis auf den Daumen, von der linken unterwärts einige Finger, und dahinter die Beine des Kindes; das dreifache Fleiſch iſt durch die Abſtufung der Schatten vortrefflich geſondert. Ich halte

dieſe Maria nicht für ein Porträt, ſie ſcheint vielmehr aus der Idee gemalt zu ſeyn. Sie iſt aber keine Italiäniſche Madonna, ſondern eine Deutſche Liebe Frau, zu der ſolche Frauen wie die neben ihr knieenden mit Zuverſicht beten können. In dem Jeſus iſt nichts hohes, auch nichts fröhliches, aber eine rührende Kindlichkeit. Er lehnt ſein Köpfchen auf der einen Hand an den Hals der Mutter, als ſuchte er, faſt überdrüſſig, ſeine liebſte Zuflucht auf; die andre iſt wie zum Segnen ausgeſtreckt, und erſcheint daher verkürzt, der ganze Körper aber nach Verhältniß der übrigen Figuren, die alle unter Lebensgröße ſind, ſehr klein.

Der bewundernswürdige Fleiß in den Beiwerken iſt nicht zerſtreuend: die viereckigen Zierrathen des unten liegenden orientaliſchen Teppichs ſind durch eine große Falte gebrochen, und eben weil alle Verzierungen, auch an der Kleidung, ſo ſehr ins kleine gehn, zeichnen ſich die Züge und Umriſſe des menſchlichen Antlitzes viel beſtimmter und reiner daneben ab, als etwa bei überflüſſigem Prunk fliegender Gewänder und hingeworfener Falten. Der Ton des Ganzen nähert ſich ſchon ziemlich dem Harmoniſchen. Die Geſichtsfarben ſind durchaus wahr, und beſonders am männlichen Theil der Familie ſchön nach dem Alter unterſchieden. Die Köpfe der älteren Frauen ſtechen gegen die bläulich weißen Tücher nur ein wenig zu braun ab. Immer wird der erſte Blick weniger anziehen als die nahe Unterſuchung, die mit zunehmender Liebe an dieſes Bild feſſelt. Holbein bewährt ſich darin ganz als den beſonnenen Meiſter von eben ſo einſichtsvollem, klarem und ruhigem

Geiſte als kunſtgeübter Hand, der das Schöne erkannte und ausdrückte, jedoch auch dem minder Schönen treu oblag, um es durch die innige Wahrheit zu adeln; und das alles ohne Anmaaßung und Geräuſch.»

Reinhold. Die Erinnerung an die Zeit, wo wir auf dem Wege waren, eine ächte einheimiſche Kunſt zu bekommen, wenn ungünſtige Umſtände und die Sucht des Fremden es nicht verhindert hätten, macht mich immer recht wehmüthig. Haben Sie Dank, daß Sie mir ſo ehrerbietiger Bewunderung bei dem alten Holbein verweilten. Sie haben in der That ein Bild von ihm gewählt, woraus man ihn ganz kennen lernen kann.

Louiſe. Nicht wahr? Sie hätten mir ſo viel Ruhe und Gründlichkeit gar nicht zugetraut.

Waller. Ich weiß nicht, warum uns Holbein ſo ſehr alt vorkommt, da er doch gerade in der blühendſten Periode der Italiäniſchen Kunſt lebte. Bei ſeinem Vorgänger Albrecht Dürer, der auch ein älterer Zeitgenoſſe Raphaels war, iſt dieß in noch weit höherem Grade der Fall. Iſt es den Deutſchen Malern etwa ergangen, wie dem Weibe und den Töchtern des Baſeler Bürgermeiſters?

Reinhold. So gar altenthümlich finde ich das Anſehen von Holbeins Werken nicht: ſie ſtehen darin ungefähr auf derſelben Stufe mit denen des Leonardo da Vinci, der freilich erſt als Greis das neue Künſtlergeſchlecht aufblühen ſah. Auch in der Art des Fleißes ſind ſie zu vergleichen. Stellen Sie nur das Bildniß eines Mailändiſchen Herzogs von Leonardo, und Holbeins Heinrich den Achten von England neben einander.

Louiſe. Still von Leonardo! Sie möchten mir vorweg nehmen, was ich von ihm ſagen will. Vorher noch einige andre Beſchreibungen.

Waller. Sie ſparen das Liebſte bis zuletzt.

Louiſe. Ich bin Kind genug dazu.

«Es giebt unter den chriſtlichen Sagen manche Gegenſtände für den Maler, die eben durch ihre Einfachheit reich ſind, weil er ſie ſich denken kann, wie er will. So iſt bei der Flucht nach Egypten, und der Ruhe während derſelben nichts vorgeſchrieben, als die holde Mutter und das Kind, ihren alten väterlichen Freund, und allenfalls den dienſtbaren Gefährten, den Eſel, unter freiem Himmel zu verſammeln. Keine Handlung, die künſtlich gruppirt werden müßte, und doch eine Situation, die ſo ſchön gruppirt werden kann. Ferdinand Boll und Trevisani haben ſie in einem ganz verſchiedenen Sinne genommen. Der erſte ſtellt eine Landſchaft vor, wo alles erſtorben ſcheint, und das Grün der wenigen breitblättrigen Pflanzen und des Buſchwerkes ſich in ein trocknes Braun verwandelt hat. Grau oder braun iſt der Ton überhaupt; keine einzige friſche Farbe erquickt das durſtige Auge. Am Fuß eines Felſen ſitzt die erſchöpfte Familie. Die Züge der Mutter haben der Angſt und dem Hunger nachgegeben, ihre bleichen Wangen ſind eingefallen, der Mund ſchließt ſich nicht mehr, die Augenlieder ſinken herab. Sie ſtützt den Arm auf eine Stufe des Felſen, und den müden ſeitwärts gebogenen Kopf in die kraftloſe Hand. Er iſt mit einem weißen Tuche ſo umwunden, als ob dieſes eher Schmerzen lindern als ſchmücken ſollte. In der

Lage ihres Körpers iſt nicht die mindeſte Anſtrengung zu bemerken: von allen Bedürfniſſen ſcheint das der Ruhe allein ſchmerzlich befriedigt. Sie blickt zum Kinde hinab, das ganz eingewindelt auf einem länglichen Kiſſen in ihrem Schooße eingeſchlummert iſt, eine welkende Blüthe, abgefallen von der mütterlichen Bruſt, deren Quellen verſiegt ſind, und die auch durch ihre Form nicht an die frohe Schönheit glücklicher Tage erinnert. Von der ziemlich ſchweren Kleidung umſchloſſen, iſt die Bruſt nur zur Hälfte durchſichtig bedeckt. Sie ſollte es ganz ſeyn. Das kahle Köpfchen des Kindes ruht in zu ähnlicher Rundung daneben. Ihr andrer Arm iſt über das Kind hingeſtreckt, um es zu halten. Die rothen ſammtnen Aermel, die bis zur Hand reichen, ſind verblichen, wie die Farben der übrigen Gewänder von Sonne und Staub angegriffen, was mit der äußerſten Wahrheit ausgedrückt iſt. Joſeph ſitzt höher am Felſen hin, ſo daß ſeine Geſtalt über der Mutter hervorragt, und er das traurige Schauſpiel mit gerade vor ſich hin geſenktem Haupte überſieht. Es iſt ein jüdiſches Geſicht, eine hohe bleiche Stirn, deren Ecken ſehr weit hinaufgehn. Die äußere Kraft ſcheint ihn, ſo krank er iſt, weniger verlaſſen zu haben als die innere: in den Zügen des Geſichts iſt die Unthätigkeit der Verzweiflung; die Hände haben noch Regſamkeit, wenn nur etwas da wäre, was ſie ergreifen könnten, um die Mutter damit zu laben. Den Korb zur Seite füllt kein Vorrath weiter als Tücher, und der Krug hat kein Waſſer mehr. In der Ferne erſcheint eine Brücke, aber vielleicht iſt der Bach ausgetrocknet. Von der Felſenſeite des Vorgrundes dehnt

der Esel seinen geduldigen Hals hervor, und nagt an dem hölzernen Sattel, der ihm als Krippe hingestellt ist, woraus einzelne Halme Stroh hervorragen. Alles ist das treue Bild menschlicher Noth, kein göttlicher Funke darin, der sie erhebt, kein Leuchten der Hoffnung, das sie mildert. Der mitleidige Blick wendet sich weg, bis er durch Ueberlegung besänftigt wiederkehrt, um die vollkommne Wahrheit in dieser Darstellung der leidenden irdischen Natur zu bewundern.

Trevisani hat sie mit fröhlichem Muth über das Bedürfniß weggehoben. Seine Landschaft schon ist gefällig erfunden: zur Rechten vorn ein hohes Fußgestell mit dem Untertheil einer zerbrochnen Statue, die freilich nicht in Egypten sondern in Griechenland zu Hause ist; dahinter ein Palmbaum, links in der Ferne eine Brücke. In der Mitte erhebt sich ein prächtiger Baum, und nimmt Marien in seinen Schatten auf: sie sitzt mit über einander geschlagenen ausgestreckten Füßen, als dem symbolischen Zeichen ihres Ausruhens; sonst bei weitem nicht so natürlich und bequem als dort die arme Mutter, was sie auch gar nicht nöthig zu haben scheint. Sorglos und bescheiden mit niedergesenktem Blick ergötzt sie sich an dem Kinde, das seitwärts von ihrem Schooße mit Händen und Füßen begierig vorstrebend herunter will zu den beiden Engeln, die auf einem Stein vor ihm knien. Sie hat ein hübsches liebliches Gesicht; der Schleier wirft einen Schatten über das eine Auge hin, das um so reizender darunter hervorblickt. Sie hält mit der einen Hand das nackte Kind in der Mitte des Leibchens fest, mit der andern zieht sie viel zu zierlich mit

ſpitzen Fingern ein weißes Tuch neben ihrem Gewande in die Höhe. Nimmt man dieſe Hand weg, ſo macht die Mutter mit den drei Genien ein ſehr anmuthiges Bild. Das Roth und Blau ihrer Kleidung iſt ſanft verſchmolzen. Die ſüße Begierde des Kindes lächelt einen an. Joſeph ſteht im Profil, in einfärbigem braunem Gewande, und ſieht mit aufgehobnen Händen und Geſicht an dem Baume hinauf, der eine Fülle von Engeln wie himmliſche Früchte trägt. Durch eine lichte Stelle des Wipfels fällt ein Schein auf den Umriß ſeines Kopfes und Bartes, der ſich dadurch in der blauen Luft gleich einem halben Monde zeichnet. Auch dieß iſt ein Spiel, aber man iſt geneigt, es der freundlichen Laune des Malers nachzuſehen. Die Engel zeigen ſich in den mannichfaltigſten Wendungen, einige kommen noch durch die Lüfte und bringen Aehren und dergleichen herbei: ſie bevölkern den Baum wie paradieſiſche Vögel; denkt man ſie ſich ſingend, wie man es bei ihrer Lebendigkeit wohl könnte, ſo wird aus dem Gemälde ein rauſchendes Allegro; die Ruhe verſchwindet ganz, die Flucht wird nur durch das Reiſebündel angedeutet, und der Eſel erſcheint bloß in der Ferne, wo ihn ein ſchalkhaftes geflügeltes Bübchen auf die Weide führt. Die gemeine Wahrheit, die ſterbliche Sorge iſt davon, aber gewiß iſt das Ganze weit poetiſcher gedacht, wenn es gleich keinen großen Charakter hat. Maria iſt nicht die göttliche Mutter, ſie iſt eine reizende Nymphe, dort ein mühebeladnes Weib. Wie ſchön und edel ließe ſich dieſe Lücke ausfüllen!

Hier iſt eine gar zierliche Anbetung der Könige, auch dem Maaßſtabe nach, denn die vorderſten Figuren ſind nur etwa fünf Zoll hoch. Welche ausdrucksvollen netten Köpfchen und welche artige Anordnung! Maria ſitzt linker Hand auf den Stufen ihrer gleich einem Tempel verzierten Wohnung; Joſeph kniet tiefer neben ihr. Er lehnt ſich auf ſeinen Stab nach ihr hin und beſchaut das Kind auf ihrem Schooß, als überließe er ſich zum erſten Male ſeinem Ergötzen an ihm, und finge an Zutrauen zu gewinnen. Zwei Könige ſind in etwas ſteifen Mänteln vor den Stufen nieder gekniet; der ſchwarze ſteht noch, und wartet mit vollen Händen bis die Reihe an ihn kömmt. Es iſt oft der Fall dieſer Könige, daß ſie kindiſcher ausſehn wie das Kindlein ſelbſt: aber hier ſchickt ſich ihre unmündige Weisheit recht zu dem kleinen embryoniſchen Jeſus, der aber doch Ausdruck hat, und die Hände mit Verwunderung und Freude erhebt. Im Geſicht des Schwarzen iſt die Andacht am gutherzigſten und verwunderungsvollſten. Weiter rechts hinter ihnen ſtehn zwei wackre Figuren von Männern, wovon der eine dem andern die Sache bedeutet: man könnte ſie für ein paar Armeniſche Kaufleute halten, deren Geſpräch nicht ſowohl heilige als koſtbare Dinge beträfe. Sie haben Hüte auf mit platten Köpfen, vorn weit hinaus in die Höhe gehendem Rand und einzelner Feder, eine kurz geſchürzte Kleidung wie eine weitläuftige Weſte mit Aermeln, und ſtellen ſich maleriſch dar. Ihnen folgt ein ſchöner andächtiger Jüngling mit geſenktem und entblößtem Haupte, die gefalteten Hände bis vor die Bruſt erhoben, ebenfalls in rother Weſte, die Beine nackt. Er gehört nicht

bloß zum Gefolge, ſein eignes Herz hat ihn gehen heißen. Nach ihm vermehrt und verengt ſich das Getümmel der Dienerſchaft und des Gepäckes, Menſchen und Pferde bunt durch einander. Kein Kopf iſt ohne Ausdruck; entweder der Neugier nach dem, was da kommen ſoll, oder mit gegenwärtiger Handlung und Geſpräch beſchäftigt. Der ſchöne Jüngling allein geht ſtill vor ſich hin. — Der Zug überhaupt zeigt ſich im Profile, doch mit abwechſelnden Wendungen. Vier oder fünf Pferde werden in der gedrängten Gruppe ſichtbar, vorn ein weißes in der Verkürzung, auf dem ein Mann mit einem Turban ſich halb vom Rücken her zeigt; andre ſtehen ihm entgegen. Alle Umriſſe ſind ſcharf und ſtrenge, keine Luft auf dem Bilde, keine Hauptlichter und Schatten, die das Ganze rundeten, und die Farben in einander webten; aber eine feine herrliche Ausmalung, beſonders der Köpfe. Mariens regelmäßiges Antlitz ſagt am wenigſten und bekümmert ſich nicht. Die beiden Hirten hinter ihr ſind dafür voll bedeutender Bewunderung und Liebe, und die ſchlanke Geſtalt des jüngeren höchſt anmuthig gewendet. Am linken Rande ſehen einige Thiere hervor, um die Herberge zu bezeichnen. Das Gebäude iſt dunkelgrau, daneben ſteht ein harter hellbrauner Fels, der ſich in die Landſchaft hineinzieht. Der Vorgrund wird durch blaues Waſſer von der Ferne getrennt, in dieſer erſcheint der vordere Streif braun, und Stadt und Berge dahinter ohne weiteren Uebergang in ſtarrem Blau. Man erblickt rechts das Ende der Karavane, die erſt um das Waſſer herumziehen ſoll: hier iſt ein Kameel mit angebracht, von ſo dürftiger furchtſamer Ge-

ſtalt, daß ſich einſehen läßt, warum der Maler ſich nicht in den Vorgrund damit wagte. Von Bäumen ſind nur einzelne Zweige da, ſelbſt die Blätter daran einzeln gemalt, und jedem von dieſen ein Licht mit wirklichem Golde aufgeſetzt, dergleichen auch über das Ganze ausgeſtreut ſind, vom Stern über der Hütte an. Ein goldnes Lichtlein aus der Kindheit der Kunſt möchte man dieſes wunderbare Bild nennen. Es iſt von Pietro Perugino, dem Meiſter Raphaels.

Unter vielen vortrefflichen Gemälden erſcheint mir keines ſo maleriſch, und das auf eine ſo edle Weiſe, als der Abraham des Andrea del Sarto. Abraham ſteht hinter dem niedrigen, ſchräg in das Bild hinein geſtellten Opferſteine oder Altar. Sein Kopf iſt zurück nach oben gewendet, woher der Engel kommt. Den rechten Arm ſtreckt er mit dem Meſſer aus, um das Opfer zu vollbringen; der linke reicht über die Bruſt hin, hinter dem Kopfe des Sohnes weg, und hält dieſem die gebundenen Hände auf dem Rücken zuſammen, im Begriff nachzulaſſen. Das linke Bein hat mit einem Schritt zur Seite feſt auf der Erde Wurzel gefaßt, und berührt in dieſer Richtung unter dem Knie die Spitze des Steines. Das andre iſt zum Theil hinter dieſem und dem Knaben verborgen. Er trägt ein violetgraues Unterkleid mit weitläuftigen hinaufgeſchobenen Aermeln, die nur die Hände unbedeckt laſſen. Darüber ein Gewand von ſchönem gelblichem Roth, auch in einer mehr regelmäßigen Form; es umgiebt den Rücken, und hat

weite Oeffnungen, woraus die Arme hervorgehen; am Halſe ſchlägt es ſich um wie zu einem Kragen, fügt ſich auf der Bruſt zuſammen, und iſt nach hinten zu hinaufgeſchürzt. Die Beine zeichnen ſich durch die graue Kleidung hindurch, vom Knie an ſind ſie bloß, und die Füße in Sandalen. Der Knabe iſt nackt. Er kniet mit dem linken Beine auf den Altar, mit dem rechten ſteht er auf der Erde. Das Geſicht dreht ſich nach vorn, mit dem angſtvollen Auge ſchaut er gerade aus. Da die ganze Handlung hinter ſeinem Rücken vorgeht, ahndet er mehr als daß er es wüßte. Zwar iſt der Mund vom Schrekken weit geöffnet, und die Augenbrauen ſpannen ſich in der Ecke nach der Naſe zu ſtark hinauf: aber die edeln Züge bleiben dabei unentſtellt. Der Unterleib iſt von der Furcht eigezogen, ohne krampfhafte Zuckung: da er die Hände auf dem Rücken hat, wird der ſchöne Körper in weichem Schatten völlig ſichtbar. Die vorgedrängten Schultern ſind von einem unbeſchreiblich lieblichen und wehmüthigen Ausdruck; der Rücken ſteht in dieſer Lage ein wenig über den vordern Arm hervor, und dieß vollendet gleichſam die Todesangſt. Keine kalte vollkommene Zeichnung nur: ſie iſt in das warme Leben übergegangen. Schmerz und Schönheit halten ſich rührend die Wage, und der himmliſche Knabe zerreißt das Herz nicht, da der Bote von oben her ſchon als ein rettender jüngerer Bruder in der Luft ſchwebt, und das Ohr und Auge des Vaters nun erreicht. Noch hat Abraham die Worte nicht verſtanden. Er blickt in die Höhe, wie von dem Werk aufgeſchreckt, das er mit Kraft und Verzweifelung unternommen hat; eine Spur von Unwil-

len verebelt ſein Antlitz. Er hat graue Haare (am Barte ſind ſie faſt weiß) ohne ein Greis zu ſeyn. Die herrlichſte Gewalt des Mannes zeichnet ſich in ſeiner Geſtalt, in den Sehnen des Halſes und der Hand die das Meſſer faßt. Der linke Arm, der dunkel über das rothe Gewand hinreicht, und der andre, der in einiger Verkürzung daraus hervorgeht, machen eine bewunderswürdige Wirkung, da beide ſchöne Farben ſich abſchneiden, ohne grell gegen einander abzuſtechen. Das einzige vielleicht, was an der kräftigen Figur weniger würdig erſcheint, iſt das mit zu ſichtbarem Nachdruck von ihr ab geſtellte linke Bein. Der Körper des Knaben iſt beſcheiden gefärbt, ein wenig blaß gehalten, als wenn das unſchuldige Blut, das vergoſſen werden ſoll, zurückgetreten wäre; doch keine ſteinerne Behandlung. Der Engel füllt den kleinen Raum zwiſchen dem Kopfe des Abraham und der obern Ecke des Bildes aus, und iſt ein geflügeltes Kind, das gute Bothſchaft bringt. Man könnte ihn ſich größer und ernſter denken: der maleriſche Contraſt gewinnt aber durch die Verſchiedenheit der drei Figuren. Die Landſchaft im Hintergrunde kann nur für einen bunten Holzſchnitt gelten.

Andrea del Sarto hat Abraham als den Laokoon des Chriſtenthums vorgeſtellt. Nicht daß ihm bloß bei der Zeichnung des Iſaak die Söhne Laokoons gegenwärtig geweſen ſeyn möchten: nein, dem Gedanken und dem Geiſte nach. Dieſer iſt nicht der fromme Abraham im langen Gewande, welcher dem Gott der Liebe mit ſchmerzenvoller Ergebung das Liebſte zum Opfer bringt. Der Glaube iſt mächtig in ihm, weil er ſelber

mächtig iſt. Die Kraft hat den Gehorſam in ihm geſchaffen.«

Reinhold. Wiſſen Sie, daß Sie da ein ſehr berühmtes Bild beſchrieben haben, deſſen Geſchichte auch ungemein merkwürdig iſt?*)

Louiſe. Das kümmert mich nicht, wenn ich nur darin nicht irrte, es für ein hohes Meiſterwerk zu halten.

Reinhold. Andrea malte es, um Franz den erſten von Frankreich auszuſöhnen, der aufgebracht gegen ihn war, weil er, unter dem Vorwande, Gemälde für ihn einzukaufen, Summen von ihm mitgenommen hatte, in Florenz aber aus Liebe zu ſeiner Gattin alles vergaß, das Geld ausgab, und nun gar nicht nach

---

*) Nachdem es durch die Hände verſchiedener Beſitzer gegangen war, kam es aus der Gallerie von Modena nach Dresden. In den Verzeichniſſen der von der Franzöſiſchen Republik eroberten Kunſtwerke wird auch die Opferung Iſaaks von Andrea del Sarto mit aufgeführt. Man ſehe das, welches der General Pommereul als Anhang zu ſeiner Ueberſetzung der Schrift des Milizia, De l'art de voir dans les beaux arts, geliefert hat. Dieſes Stück iſt eine Copie, welche der König Auguſt III. in Italien erſtand, um ſich von der Aechtheit des Modeneſiſchen zu verſichern, aber ſie ſogleich bei der Vergleichung verwarf. Beim ſiebenjährigen Kriege kam ſie in Preußiſche Hände, und ſo in das Cabinet des Erbſtatthalters, aus welchem der Irrthum in die Franzöſiſchen Angaben übergegangen iſt. Vielleicht wünſchen die Kunſtfreunde, daß dieſe noch mehr dergleichen enthalten möchten.

Frankreich zurückkam, da ihn der König doch auf die liebreichste Weise zu fesseln gesucht hatte. Ich bin überzeugt, Franz, dessen großen Sinn für die Kunst kein Französischer König nach ihm gehabt hat, hätte dem Anblick des rührenden Isaaks nicht widerstehen können. Allein es kam nicht dazu, und Andrea starb darüber. Vasari beschreibt das Gemälde umständlich mit den stärksten Lobsprüchen, und hat auch den Charakter des Abraham eben so gefaßt wie Sie: der lebendige Glaube und die Standhaftigkeit, die ihn bereitwillig gemacht, ohne Zagen seinen eigenen Sohn umzubringen, sey in dem Greise göttlich ausgedrückt. Aber wie haben Sie es wagen können, die Landschaft so gering zu behandeln, von der Vasari sagt: sie sey so vortrefflich gemacht, daß die wirkliche, wo die Geschichte vorging, weder schöner noch anders seyn konnte?

Louise. Wenn unser eins auf die Art urtheilte, so würden wir es, mit Erlaubniß, ein wenig albern finden.

Reinhold. Ei nun, Vasari war freilich eben so wenig ein philosophischer Kunstrichter, als ein kritischer Historiker: er meynt es jedoch ehrlich und eifrig; da begegnet es ihm dann mitunter, der Queere zu loben Daß er nicht wußte, was zu einer guten Landschaft gehört, kann ihn übrigens in seinem Zeitalter eben so wenig herabsetzen, als seinen Meister Andrea, daß er die Luftperspective nicht in höherem Grade besaß. Diese Gattung wurde später ausgebildet: Tizian hätte erst den Grund zur Landschaftmalerei gelegt.

Louise. Es ist mir lieb, wenn ich bei Gelegen-

heit ein Stückchen Kunstgeschichte erfahre. Sie sollen zum Dank eine angenehme Ermahnung zur Buße in drei Capiteln hören.

»Welch ein anmuthsvolles Bild ist die Magdalena der katholischen Sage, zu der die Schrift nur wenige Züge angiebt! So jugendliche Sünde, so liebliche Reue, und die sich in vielfachen Schattirungan ausdrücken läßt. Ich sehe da drei Magdalenen, und in jeder eine besondre Geschichte. Diese von Franceschini hat das leidenschaftlichste Gemüth, und wohl manches Vergehen gegen sich selber zu büßen, aber man sieht es doch dem holden Gesicht an, daß sie nichts damit gewollt hat als Leben und Glück. Sie ist ermattet von der ersten Bewegung über die Predigt des Heilandes, die endlich einmal in der fröhlichen Welt sie zum Nachdenken gebracht hat. So mag sie nach Hause gekommen seyn, ihre Dienerinnen ihr entgegen, vielleicht mit neuem Schmuck und Botschaften, die sie alle von sich weist, und sich in heißen Thränen auf einen Sessel wirft. Die Frauen haben sich um sie her gestellt, und sind ganz mit ihr beschäftigt. Sie hat das reiche Gewand schon gelöset und ablegen wollen: es bedeckt nur noch die untere Hälfte des Körpers. Perlen und Kleinodien, die sie abgerissen hat, liegen zu ihren Füßen. Sie wendet sich mit dem Kopfe hinauf, nach der älteren Freundin, die neben ihrem Sessel steht und ihr zuredet. Ihre Augen blicken diese flehend an, ihr Mund spricht: Kannst du mir nicht helfen aus diesem Labyrinth? weißt du nicht, was ich thun soll, um die Noth in meiner Brust zu stillen? Auf die obere Hälfte des Gesichts fällt der

Schatten von dem hinter ihr ſtehenden Mädchen: er verdunkelt es freilich ein wenig, aber man freut ſich, daß das Licht die getrübten ſchönen Augen nicht blendet. Die hellen Haare rollen lang hinab und ſchmiegen ſich um und hinter die Arme; ſie laſſen daher Hals und Bruſt frei, und geben ihr kein zerrüttetes Anſehen. Der linke Arm ruht nachläßig im Schooß; auf der rechten Seite, von der ſich die ganze Figur zeigt, hängt der Arm wie bei völliger Ohnmacht herunter, und ſie wird von einem jungen Mädchen unterſtützt, das ſich zu ihr herumbeugt. Eine allerliebſte Figur, die nur zu ſehr im Schatten ſteht; aber das artige Köpfchen tritt hervor, und fragt mit gefühlvoller Neugierde: Was ſoll dieß bedeuten? was fehlt meiner ſchönen Gebieterin? wie kann man ſich ſo kränken? — Bei dem mittleren Mädchen, die ſich von oben herunter über den Stuhl neigt, iſt ein ähnlicher Ausdruck, nur iſt ſie neugieriger und gleichgültiger zugleich, ſie verwundert ſich mehr bei weniger Theilnahme. Beide ſind in nymphenhaftem Koſtum hübſch gekleidet, die Alte aber in einem braunen Mantel, der über den Kopf herunterhängt. Sie mag die Amme oder Pflegerin geweſen ſeyn, und ſieht anſtändig und recht achtungswürdig aus. Jetzt ermahnt ſie mit ſanften Worten ohne zu ſchmeicheln; ihre linke Hand deutet abwärts, vielleicht auf die Huld des himmliſchen Lehrers; ſie ſcheint dem bisherigen Wandel eher mit Strenge zugeſehen zu haben, und zu denken: Es iſt gut, daß du dieſe Schmerzen leideſt. — So bindet ſich die Gruppe durch eine vortreffliche Harmonie der Stellungen und des Ausdrucks, wo

bei das Colorit nicht in Betrachtung kommt, da es in ein todtes Grau fällt, und der Grund so sehr nachgeschwärzt hat, daß man nur mit Mühe die Umrisse darin unterscheidet. Dieß ist besonders ein Verlust bei dem niedlichen Mädchen. Der Mohr, welcher in der andern Ecke halb auf der Erde liegt, und in der Verwirrung den weggeworfenen Schmuck zu erbeuten sucht, möchte sich immerhin mit den schwarzen Tinten vermischen: der Einfall ist doch mehr drollig als schicklich. Auch über die Geißel sehe ich gern hinweg, die der Magdalena ein wenig zu frühzeitig in die Hand gegeben worden. Man muß sie symbolisch nehmen. Die Buße ist so lebhaft in ihr, wie es die Freude an der Welt war.

Batoni's Büßende lockt durch die süßesten Farben von weitem schon an: sie ist ganz Gemälde und wenig Geschichte. Ein blühendes Mädchen, die sich in eine sanfte Zerknirschung des Herzens hineingeträumt und im Stillen artig dazu bereitet hat. Sie liegt am Eingange einer Grotte, im vollen Licht, das von der linken Seite auf sie fällt. Der dunkle Hintergrund bleibt doch ganz in Harmonie mit der hellen Gestalt; eine kleine Oeffnung oder perspectivische Durchsicht ins Freie unterbricht die braune Felsmasse, die sie einfaßt. Ihre Lage ist schräg nach der Linken hervor, auf der Hüfte und dem Arm ruhend, mit welchem sie sich auf einen Stein legt. Sie neigt den Kopf zu ihrer Linken auf den Busen hinab, der andre Arm geht etwas unter der Brust her, die Hände treffen zusammen und falten die rosigen Finger leicht in einander. Ihre Augen sind auf ein Buch gerichtet, das nach der Mitte des Bildes zu

an einen Todtenkopf gelehnt iſt. Ob der innere Sinn aber nicht ein wenig dabei umherflattert? Wie auserleſen ſie noch in der Einſamkeit ihre Kleidung geordnet hat! Das klare Hemde bedeckt nur die linke Schulter, von der rechten iſt es bis unter den Arm und die eine Bruſt herabgezogen, und am linken Arm hoch hinaufgeſtreift. Ein himmelblaues Gewand liegt oben loſe um ſie her gebreitet, daß ihre Arme noch weißer und weicher hervortreten, und den harten Stein nicht berühren mögen; dann ſchließt es feſt um die Hüften und bis zu den Füßen hinab an den Körper, deſſen Lage ſo freilich mehr gewählt als natürlich erſcheint. Man zweifelt, ob ſie es darin lange wird aushalten können, beſonders mit dem aufgeſtützten Arme, der eben ſchon durch den Druck der Laſt, und weil das blaue Gewand hie und da die reinen Umriſſe verſteckt, ganz in Schlangenlinien zum Vorſchein kommt. Sehr gefällig iſt aber die Neigung des Kopfes und die zurücktretende Schulter, hinter welche das blonde Haar hinabgeht, und ſie dem hellſten Licht ausſetzt. Ja es läßt ſich nichts reizenderes und durchſichtigeres denken als dieſe Theile überhaupt, von da, wo die Röthe der Wange in Weiß gleichſam verfliegt und das zarte Ohr ſich anſchließt, wie auch der Uebergang zum Halſe, bis zu der leiſen Vertiefung, welche die Schulter von der Bruſt ſcheidet. Das Haar geht aus der Stirn zurück, fällt aber in ſchweren ſeidenen Ringeln zur Linken zwiſchen Arm und Bruſt herunter; ein Theil davon wirft einen Schatten auf den Arm: alles in ſorgfältiger Nachläſſigkeit. Das Geſicht iſt lieblich in ſeinem verkürzten Profil, nur ein

wenig leer; eine tiefe Regung hat es niemals getrübt. Die Sündlichkeit ſcheint oberflächlich, und die Bekehrung vielleicht vergeblich. Wovon ſollte ſie ſich auch bekehren? Von dem unſchuldigen Wohlgefallen an ſich ſelber? Sie fährt fort zu ſündigen: der Todtenkopf iſt zwar da, aber es ſprießen Blumen an ihm auf, und die Grotte wird bald ihr Putzgemach werden. Ihre ganze Stellung iſt die einer Narciſſa, welche ſich im Bache ſpiegelt.

Dieſe beiden Bilder ſind in Lebensgröße. Correggio's Magdalena hat nur einen Fuß in der Höhe und gegen anderthalb in der Breite, allein er hat wohl nie etwas in einem größeren Style gemalt, ſchon was das bloße Machwerk betrifft. Und außerdem hat er ihr nicht Anmuth allein gegeben: nein! ſie iſt die eigentlich ſchöne Seele, die der zufällige Irrthum früher Jugendzeit nicht hat entſtellen können. Unbekümmert liegt ſie im tiefen Gebüſch, wahrhaft einſam, keine andre Gegenwart ahndend, als den Gegenſtand ihrer ernſtlichen Betrachtungen. Die Richtung ihres Körpers iſt die nämliche, wie auf dem vorhergehenden Bilde, nur daß ſie geradezu auf dem Leibe ruht; das Licht fällt ebenfalls von der Linken auf ihr blondes Haupt, jedoch nicht blendend: ſie iſt ganz wie in der Obhut ſanfter Schatten. Mit dem rechten Arme ſtützt ſie den Kopf, die Hand greift in das weiche Haar, das um ſie herausquillt, der kleine Finger iſt ein wenig darin umgebogen, die andern ſieht man nicht; jener thut die zarteſte Wirkung. Sie weiß nichts davon, ſie gedenkt ihrer Reize nicht mehr. Wie ſie ſich zum Buche hinabneigt, das

ſie ganz natürlich im andern Arm hält, und es mit der Hand oben umfaßt, werden ihre niedergeſchlagenen vollen Augenlieder und langen Wimpern beſchattet; man glaubt die Spur von Thränen in dem dunklen Rande zu erblicken. Sie hat geweint, heiß wie ein Kind, das von bitterm Schmerz überwältigt wurde, und nun anfängt ſich eben kindlich zu beruhigen. Darauf deutet auch der holdſelige Mund; es iſt eine Bewegung darin, die in Frieden übergeht. Wie rein und verſchmolzen ſind die übrigen Züge und das edle Oval des Antlitzes! Rechts wallen die ſchönen Haare in ihrer Fülle herunter. Schultern und Arme ſind bis zum Buſen unbedeckt, aber wie ſittſam! Das dunkelblaue Gewand geht über den Kopf, daß eben ein ſchmaler Streif davon ſichtbar wird, und iſt ſo von hinten herum, unter den Armen hin, leicht bis zu den Füßen zuſammengeſchlagen. Ein beſcheidener Umriß den Rücken hinab zeichnet ſich in den dunkeln Hintergrund, die weißen Füße erhellen die grüne Finſterniß ein wenig. Wie ſanft der Boden ſie zu tragen ſcheint! Sie kann nicht anders liegen, es iſt nichts zurecht gemachtes an der ganzen Geſtalt, nicht der leiſeſte Anſpruch.«

Reinhold. Kennen Sie Mengs Beſchreibung dieſer letzten Magdalena?

Louiſe. O ja! Sie enthält alles, was den Maler angeht, und was ich übergehen mußte, weil ich es nicht verſtehe, und weil gerade dabei Worte ohne den Anblick nicht helfen. Ich habe Ihnen alſo nicht genug geſagt?

Reinhold. Ich wollte Ihnen nur bemerklich machen, daß das nicht artiſtiſche Schildern von Ge-

mälden doch in ſo fern einſeitig wird, als es immer hauptſächlich vom Ausdrucke ausgeht und ausgehen muß.

Louiſe. Freilich muß ich mich an den innern Menſchen wenden, wenn ich ſeine Einbildungskraft dazu anregen will, ein noch nicht geſehenes Kunſtwerk in ſich zu erſchaffen. Was ſchadet es auch? Ich kann das Mittel doch nicht wieder zum Zweck machen wollen. Bei einem ächten Kunſtwerke kann ich es mir nicht anders denken, als daß die ganze Darſtellung nach ihrem Gegenſtande beſtimmt wird, daß alſo Farbengebung und Helldunkel durch innige Beziehungen mit der Handlung dem Charakter der Zeichnung und dem Ausdrucke zuſammenhängt. Und vielleicht war nie ein Künſtler harmoniſcher als Correggio.

Reinhold. Sie glauben alſo, was er nur durch die mühſamſte Behandlung erreichte, indem er die Kupfertafel immer von neuem überdeckte, und dann die Unebenheiten wieder abſchliff, daß die Farben ſo kunſtlos hingegoſſen ſcheinen, wie die Magdalena ſelbſt; dieß habe Correggio als Mittel des wahrſten Ausdrucks geſucht?

Louiſe. Der Abſicht war er ſich vielleicht nicht bewußt. Ich finde aber auch in ſeinen andern Gemälden eben dieſe innere Uebereinſtimmung. Der ſogenannte heilige Georg, wo um die Madonna auf dem Thron, die ziemlich leichtfertig drein blickt, Petrus der Märtyrer, Johannes der Täufer, der heilige Geminianus, Sankt Georg und Kinder verſammelt ſind, die mit ſeinen Waffen ſpielen, iſt ein wahres Concert der Freund-

lichkeit, und wird von eben ſo ſchmeichelnden Harmonien des Helldunkels begleitet. Durch ſeinen Zauber ründen ſich die Körper, treten vor und zurück, ohne die Hülfe tiefer Schatten und hebender Hintergründe. Ein freundliches Licht durchſpielt frei und ungehindert die Räume zwiſchen ihnen, bis ganz nach hinten. In dem Bilde, welches als Gelübde für die Errettung von einer Peſt aufgeſtellt ſeyn ſoll, wo der heilige Rochus krank und ermattet ſchläft, und der ſchöne Jüngling Sebaſtian von dem Baume, wo er angebunden iſt, um von Pfeilen durchbohrt zu werden, zur Madonna hinauf fleht, taucht ſich die brennende Glorie um ſie her, und mit ihr die herabſchwebenden Engel in ſchwärzere Wolken und dichter geworfene Schatten hinunter. Eben ſo ſcheint mir in ſeiner Nacht das Licht ganz einzig gemacht, um die Armuth und Einfalt der umgebenden Gegenſtände wunderbar zu erleuchten.

Waller. Seine Magdalena iſt gewiß nicht bloß ein Wunder der Malerei, ſondern auch von Seiten des zarten und innigen Ausdrucks die ſchönſte, und die wahre Grazie der Reue. Warum ſagten Sie nicht ein Wort von der des Mengs?

Louiſe. Von dieſem unbedeutenden Jugendwerke? Laſſen wir die auf ihrem Sopha ſitzen und ihre ewig lange Rolle durchleſen, oder wenigſtens mit zierlichen Fingern halten. Sie iſt eben ſo wenig hingeriſſen aber nicht ſo naiv als ein Italiäniſches Mädchen, von dem man mir erzählt hat, die in einer geiſtlichen Komödie, welche geringe Leute unter ſich aufführten, die Rolle der Magdalena ſpielte. Sie kommt gerührt aus der

Predigt des Heilandes, legt ihren Schmuck ab, nimmt ihren Spiegel zur Hand, und ſtößt tauſend Verwünſchungen gegen ihn aus. Als dieſe zu Ende ſind, legt ſie ihn wieder ſorgfältig auf einen Stuhl. Es entſteht ein allgemeines Gelächter, ſie läßt ſich nicht aus der Faſſung bringen und ſagt gegen das Parterre: »Ich weiß wohl, meine Herren, daß es in der Geſchichte anders iſt; ſie muß den Spiegel an die Erde werfen, aber wir haben ihn von der Marcheſa da drüben in dem großen Hauſe gelichen, ich durfte ihn alſo nicht zerbrechen.«

Waller. Ich erwähnte die Magdalena von Mengs wirklich nur zum Scherze, und ihrer vielen blonden Haare wegen. Weswegen müſſen nur alle Magdalenen blond ſeyn? Iſt es wahr, was ein Engliſcher Dichter ſagt:

Bereuen iſt die Tugend ſchwacher Seelen;

ſo iſt das ja recht ſchmählich für die Blondinen.

Louiſe. Eine ſchöne unchriſtliche Sentenz! Als ob nicht Fallen und Vergebung erlangen der ganze Sinn des liebevollſten Glaubens wäre, der je der menſchlichen Schwäche entgegen kam. Magdalena muß daher unter den Heiligen einen ſehr hohen Rang einnehmen: ſie iſt die Bajadere der chriſtlichen Sage. Doch genug von ihr! Man verfällt ſo leicht in einen leichtſinnigen Ton, wenn man von dieſen fair penitents ſpricht. Hier iſt etwas für den Ernſt und das Nachdenken.

»Hat es jemals ein Porträt auf die ewige Dauer gegeben, ſo iſt es dieß eines Herzogs von Mailand, von Leonardo da Vinci. Ein alter und herrlicher

Herzog. Er ſteht in ſeiner vollen Breite da, ohne Wendung und Künſtelei. Das Bildniß geht bis unter die Hände. Der Grund iſt ein dunkelgrüner Vorhang, die Kleidung ſchwarz mit Stickereien in eben der Farbe, um den Hals und vorn herunter mit Pelz beſetzt, auf der Weſte und längs den Aermeln goldne Knöpfe. An einer goldnen Kette hängt unter der Bruſt ein Medaillon. Die Aermel weit, vom Ellbogen an aufgeſchlitzt, wodurch das weiße Hemde bauſchig zum Vorſchein kömmt. Auf dem Kopf hat er ein ſchwarzes flaches Hütchen oder Barett, mit Edelſteinen geſchmückt. Von den Haaren iſt nichts zu ſehen, außer wo ſie ſich am Ohr in den Bart verlieren. Dieſer ſpielt in ſonderbar regelmäßigen Streifen vom Hellbraunen faſt Röthlichem ins Weiße. Ueber der Lippe iſt er braun. Da durch den Hut ein wenig von der Stirn abgenommen wird, macht ſich das Geſicht mit dem Bart wie ein längliches Viereck, das unbeweglich auf den ſtattlichen Schultern ruht. So unbeweglich muß man auch dieſes Geſicht und das ganze Werk anſchauen. Es iſt die Frage, ob der Kopf je in der Jugend ſchön zu nennen geweſen wäre, allein die Jahre, die würdig behaupteten Würden, und lange Erfahrungen haben ihm eine ſchöne Bedeutung gegeben. Der Hauptausdruck iſt Klugheit und bewährte Kraft. Die Augen ſind von ſcharfem Blick und Schnitt, nicht groß, die Augenlieder haben ſich über die äußern Winkel hingedrückt. Die feinen Falten um das Auge, zwiſchen den flach gewölbten Augenbrauen und der Stirn, wie kommen ſie in ihrer weltklugen Schrift mit dem fein gezeichneten Munde überein! Die Unterlippe tritt

etwas ſtärker wie die obere hervor, und iſt voll ſchlauer Bedächtigkeit. Mit einem unmerklichen Uebergange fängt der Bart an, und verſteckt keinen Zug; er verſchönert nur die von der Zeit durchgearbeiteten Wangen. Alles einzelne iſt ſo treu, und der Charakter ſteht doch im Großen da. So bedeutend wie der Mund geſchloſſen iſt, ſind es auch die Hände, und die ſchickliche Biegung und Feſtigkeit der Arme zeichnet ſich durch den weitläuftigen Aermel nachdrücklich aus, wie überall der ſtarke Körperbau, der von keinem überflüſſigen Fleiſch beſchwert iſt. Er faßt mit der linken Hand, die der lederne Handſchuh bedeckt, den prächtigen Dolch, den er im Gürtel trägt, und drückt ihn ein wenig hinunter. Dieß iſt eine zarte, vornehme, und doch alte väterliche Hand, die man um ihrer ſelbſt und der trefflichen Malerei willen küſſen möchte. Denn alles iſt mit unermüdlichem Pinſel ausgeführt, keinem ſolchen, der nach den Kleinigkeiten der Oberfläche haſcht; dem Pinſel des Leonardo ſieht man es an, daß er raſtlos nach der Wahrheit gräbt, und ſie von innen heraus an das Licht bringt, ſo daß ſein tiefſinniger Fleiß das Gemüth mit Ehrfurcht erfüllt.

Es befindet ſich noch eine Herodias hier, welche ihm zugeſchrieben wird. Verglichen mit dem Bildniſſe des Herzogs iſt ſie vielleicht nicht für eine Arbeit deſſelben Meiſters zu halten. Die Malerei iſt weniger ausführlich und doch kälter; auch in der Zeichnung fehlt es, und beſonders ſind die Hände gegen jene des Herzogs wie von Holz anzuſehen. Dennoch bleibt ſie eine

merkwürdige Schöpfung, und wie ſie mir erſcheint, miſcht ſich darin auf ein ſonderbare Weiſe das Beſchränkte des Porträts mit einer originalen Idee. Sie hat die ruhige Stellung, die dem bloßen Bildniß gegeben zu werden pflegt, und eine prachtvolle Kleidung aus Leonardo's Zeiten. Mit beiden Händen hält ſie die Schüſſel mit dem Haupte des Johannes in den Schatten zum Rande des Bildes hinunter. Ihr Kopf iſt ein wenig zur rechten nach dem Lichte gewendet, und zur nämlichen Seite hinab geſenkt, ſo daß ſich nur der Schatten, der von der linken Schläfe ab die Wange umgiebt, ſtärker auszeichnet; und die ſtille Verachtung im Antlitz dadurch unterſtützt wird. Ein ovaler hoher Kopf und ſtreng regelmäßige Züge, gewölbte Augenbrauen und volle Augen, eine gerade Naſe mit breitem Rücken, ein unergründlicher ſchön gezeichneter Mund, deſſen Lippen es nicht der Mühe werth achten ſich zu öffnen. Der Blick geht links nach der Seite hin, von der ſie ſich abwendet. Die Winkel des Mundes ſenken ſich unmerklich hinab. Das Kinn ſcheint von großer Feſtigkeit, und zugleich wie alle übrigen Umriſſe und Rundungen, auch die Breite des Halſes, in voller Reife, jedoch ohne ſchmeichelnde Ausbildung. Wie an einer Bildſäule zeigt ſich in den reinen Hauptzügen der Charakter; eine faſt grauſame Gefühlloſigkeit, von Schwermuth gemildert. Dazu kommt der ſchwere Stoff der Kleidung, die ſie ſo einhüllt, daß nur der Hals bis auf die Hälfte der Bruſt ſichtbar iſt, und ſich keine weiche Form abzeichnet, die auch mit den unerbittlichen Zügen in Widerſpruch ſtehen würde. Der Farbenton iſt dunkel, ſelbſt

am rothen Vorhang des Hintergrundes. Das Grün der Kleidung mit den halben rothen Aermeln ſticht wenig hervor. Das Haar ſcheitelt ſich, und hängt in einzelnen künſtlich gekräuſelten Ringeln am Hals und den Schultern hinab. Eine Schnur mit einem Schlößchen von Rubin geht gerade um den Kopf, und durchſchneidet oben die Stirn. Die Wangen ſind ohne Farbe, es ſey daß ſie verflogen iſt, oder urſprünglich durch dieſen Marmor kein Blut geſchimmert hat. Faſt iſt die Behandlung des Fleiſches lebendiger in dem lebloſen ſehr ſchönen Haupte des Johannes, über welches Tod und tiefe Schatten ausgegoſſen ſind, ohne andre blutige Merkmale.

So ernſt wie die Herodias hier abgebildet ſteht, iſt ſie nicht die leichtherzige Tochter, die vor dem Vater tanzte, ſie iſt die Mutter ſelbſt, die der heilige Seher durch ſeine Erinnerungen gegen ihre Verbindung mit dem Bruder ihres Mannes beleidigt hat: kein Weib von kleinen rachſüchtigen Leidenſchaften zwar, ſondern eine Königin, die trauernd und verachtend das nothwendige Opfer empfangen hat.«

Waller. Für eine Copie iſt dieß Gemälde wenigſtens nicht zu halten, wenn es auch nur von einem Schüler des Leonardo herrühren ſollte. In einer andern Herodias im Pallaſt Barberini hat er ganz die leichtſinnigſte Gefühlloſigkeit abgebildet. Vielleicht iſt dieſe hier dieſelbe, welche nach der Angabe ſeines Biographen Dufresne der Cardinal Richelieu beſaß. Ich bin mit Ihnen über den ungewöhnlichen Sinn einverſtanden, in welchem ſie dargeſtellt iſt. Den Charakter

des Mannes, welchen das Bildniß vorstellt, haben Sie vermuthlich zu günstig gefaßt. Ist es ein Herzog von Mailand, wie die Angaben lauten, *) so kann Leonardo keinen andern in solchem Alter gemalt haben als den Ludovico Maria Sforza, mit dem Beinamen il Moro.

*) In den gangbaren Verzeichnissen nämlich. In dem Recueil d'estampes des principaux tableaux de la Galerie de Dresde wird gesagt: in dem Inventarium der Gallerie von Modena habe sich über die Person weiter keine Nachricht gefunden, es werde bloß als das Bildniß eines alten Mannes angegeben; nach einer leichten Aehnlichkeit hätten einige Franz den ersten darin zu erkennen geglaubt, eine Meynung, der schon die Chronologie widerspreche, weil Leonardo den König nur jung gekannt; da das Gemälde aus seiner besten Zeit sey, wo er in Mailand gearbeitet habe, so möchte es Francesco Sforza, oder ein andrer Fürst aus seinem Hause seyn. Doch wird dieß für eine bloße Vermuthung ausgegeben. Francesco Sforza, der erste Herzog aus dieser Familie, starb schon im Jahr 1466, wo Leonardo noch ein ganz junger Mann war; und in so fern widerspricht also die Geschichte. Der Sohn des Ludovico Maria, Francesco, wuchs in Leonardo's letzten Lebensjahren erst heran. In der Historia delle vite de Duchi e Duchesse di Milano, con i loro veri Ritratti, compendiosamente descritte da Antonio Campo finde ich ein Porträt des Ludovico Maria, aber viel jünger, ohne Bart und in Profil, so daß sich nicht sicher über die Abweichung oder Uebereinstimmung der Züge entscheiden läßt. Auf jeden Fall stellt das obige Porträt, nach der kostbaren Kleidung und selbst nach der Haltung zu urtheilen, einen Mann von großer Bedeutung vor.

Dieſer berief ihn nach Mailand, wo er lange für ihn arbeitete. Es wird keiner früheren Reiſe dahin erwähnt; und die Söhne des Ludovico Maria, welche Leonardo, nach Vaſari's Bericht, zugleich mit ihm und ihrer Mutter Beatrix in einem Familiengemälde abbildete, waren damals viel zu jung. Jener war ein ehrgeiziger, ſtaatskluger Uſurpator, der ſeinen Neffen und Mündel, den jungen Johann Galeazzo, von der Regierung verdrängt, und wie man ihm allgemein Schuld gab, vergiftet hatte. Er ſpielte eine bedeutende Rolle in den damaligen Händeln großer Mächte, und brachte durch ſeine verfängliche Politik vielerlei Unglück über Italien, bis dieſe Politik ihn endlich ſelbſt verſtrickte, ſo daß er Mailand an Ludwig den Zwölften verlor, und in Franzöſiſche Gefangenſchaft gerieth.

Louiſe. Er mußte doch alſo nach Ihrer Beſchreibung ein Mann von nicht gemeinen Eigenſchaften ſeyn. Auch hat die ungerechte Herrſchſucht in der Wirklichkeit kein ſo furchtbares Geſicht wie die Tyrannen in ſchlechten Tragödien, und Leonardo durfte ſeinem Beſchützer wohl ohne Schmeichelei den ritterlichen edeln Anſtand geben, der mit zur Politik des Zeitalters gehörte.

Waller. Uebrigens iſt man beim Leonardo nicht in Gefahr einen zu tiefen Sinn in ſeine Werke zu legen. Er dachte ſich gewiß immer noch viel mehr, als er auszuführen im Stande war. Dieſe Ueberlegenheit des Urtheils über das ausübende Vermögen giebt er ſelbſt als Kennzeichen des ächten Künſtlers an.

Reinhold. Man kann ſagen, daß ihn die Liebe, zur Kunſt in der Wiſſenſchaft zum Entdecker gemacht

hat; und daß er die Kunst so liebte, weil er in ihr das tief erforschte an den Tag legen konnte. Was er nicht alles schon gewußt hat, und bei dem damaligen Zustande der Naturwissenschaften!

Waller. Der alte sinnende Einsiedler mit seinem langgewachsenen Haar und Bart! Wenn ich in seiner Schrift lese, kommt er mir vor, wie der Wahrsager Tiresias, der unter den Schatten der Unterwelt allein verständig umherwandelte.

Reinhold. In der That hat er vieles gleichsam prophezeit, was erst viel später möglich gemacht worden ist. Er verliert sich so ganz in seinem Gegenstande, und niemand warnt kräftiger vor einem ungültigen Einflusse der Person des Künstlers auf seine Darstellung. Sein großes Streben war, so allgemein und so ursprünglich zu seyn wie die Natur. Bei Tage suchte er sie auf der That zu ertappen, sowohl in den Gebehrden leidenschaftlicher Menschen, die er unbeachtet beobachtete, als in den unmerklichsten optischen Täuschungen und den Phänomenen der Luftperspective; und in der Stille und Dunkelheit der Nacht ging er mit seiner Fantasie zu Rathe.

Waller. Das wunderbare ist, daß diese, bei allen excentrischen Flügen die er ihr erlaubte, wie man an seinen Erfindungen von ungeheuern Bestien und menschlichen Mißgestalten sieht, sich doch unter der Leitung seines grübelnden Kopfes gewöhnt hatte, gründlich und systematisch zu Werke zu gehen. So findet sich in seinem Buche eine Anzeichnung, wie eine Schlacht gemacht werden könnte, wo er diese große Erscheinung

auf eine höchſt merkwürdige Art, wenn ich ſo ſagen darf, conſtruirt. Er fängt an mit dem erregten Dampf und Staube, und der verſchiedenen Behandlung beider nach ihrer phyſiſchen Beſchaffenheit; handelt dann von der Beleuchtung durch das Feuer des Geſchützes, und ſo ſteigt er von dem Allgemeinſten bis in die Tiefen des Getümmels, zu den Gebehrden und Lagen einzelner Streitenden hinab. Auch hier ſpürt er überall der Verkettung von Urſachen und Wirkungen nach, und nicht der kleinſte Umſtand, bis auf die tiefer eingedrückten Fußſtapfen in dem Boden, der durch Vermiſchung des Staubes und Blutes ſchlüpfrig geworden iſt, entgeht ihm, wenn ein ſolcher Umſtand beitragen kann, in der Darſtellung die ergreifendſte Gegenwart und Ueberzeugung hervorzubringen. Und man glaube nicht etwa, weil er wie eine bloß überſchauende Intelligenz zuvörderſt nach den Geſetzen der Erſcheinung forſcht, er würde in der Gruppirung, den Bewegungen und dem Ausdrucke der Figuren kalt geweſen ſeyn. Daß er hier das Leidenſchaftlichſte eben ſo ergründete, wie in ruhigen Abbildungen das Charakteriſtiſche, zeigen ſeine Angaben der einzelnen furchtbaren Vorfälle.

Reinhold. Noch mehr die Gruppe von vier Reitern, die um eine Fahne kämpfen: das einzige Stück was von ſeinem Carton für den großen Saal des Rathhauſes in Florenz auf die Nachwelt gekommen iſt, wiewohl in einer entſtellenden Abſchrift. Der Gedanke, die Wirkungen des Geſchützes und den Pulverdampf, welcher das Schauſpiel einer Schlacht zum Theil verhüllt, zu der wilden Verworrenheit der Darſtellung zu benutzen,

iſt viel ſpäter von Cerquozzi, dem Bourguignon, Wouwermann und andern in hohem Grade ausgebildet worden, aber auch wieder in Manier und Willkühr ausgeartet. Und dann Schlachten als Staffeleiſtücke! Leonardo dachte ſich gewiß die Wände eines großen Saales damit bedeckt, die Figuren in Lebensgröße. Man darf ſich kaum vorſtellen, mit welcher niederwerfenden Gewalt ein ſolches Stück, in ſeiner Idee ausgeführt, wirken würde.

Waller. Hinweg von dieſem Rieſenbilde! Seine großartige Mikrologie ließ ihn nicht zur vollſtändigen Ausführung von ſo etwas kommen, und es iſt vielleicht gut, damit man nicht in der Bewunderung eines allumfaſſenden Menſchen ausſchweife. Er hätte einer immer erneuerten Jugend bedurft. Sein vieljähriges Leben war zu kurz für ſeine Gedanken; der Tod riß ihren labyrinthiſchen Faden ab. Bei ihm hielt das Streben nach der Wahrheit mit dem Kunſttriebe nicht nur gleichen Schritt: beides hatte ſich gegenſeitig durchdrungen und war eins geworden. Sein Forſchungsgeiſt war durchaus romantiſch, bizarr und mit Poeſie tingirt; und er befolgte hinwieder die Foderungen der Kunſt mit der Strenge der Wiſſenſchaft oder der Pflicht. In ſeinen Werken ſowohl als in ſeinem Leben leſen wir den Wahlſpruch:

Vogli sempre poter quel, che tu debbi.

Louiſe. Schön, lieber Waller! Meine Vorleſung konnte nicht beſſer beſchloſſen werden als mit Ihrer begeiſterten Lobrede auf den ehrwürdigen Patriarchen.

Reinhold. Sie ſind alſo am Ende Ihrer geſchriebenen Gallerie?

Louiſe. Für jetzt, ja.

Reinhold. Da muß Ihre Schweſter ſich gegen die Schätze, die wir täglich vor Augen haben, mit wenigem genügen laſſen, ungeachtet Ihres Fleißes und Ihrer Liebe.

Louiſe. Ich konnte gar nicht unternehmen, ihr mehr zu geben als einige Proben des Ausgezeichnetſten.

Reinhold. Auch ſo bleiben große Lücken. Sie haben nichts von Paul Veroneſe, von Carracci, von Rubens. —

Louiſe. Es iſt wahr, manche Dinge ſind wie nicht vorhanden für mich. Vor den Bildern von Rubens gehe ich immer vorbei.

Waller. Sie rufen doch von weit genug her. Ich kann Ihnen mit ein paar Beſchreibungen aushelfen, die ich in dieſen Tagen zu meiner eigenen Erinnerung aufſetzte, eben von ſolchen Stücken, zu denen Sie ſich vielleicht nicht entſchließen würden.

Louiſe. Deſto beſſer, der Mannichfaltigkeit wegen. Laſſen Sie doch hören.

Waller. Wenn Sie ſich wollen gefallen laſſen, ein wenig herabzuſteigen, recht gern. Ich habe ſie hier in der Schreibtafel.

«Eine Satyrn- und eine Tigerfamilie, die zuſammen Weinleſe halten, von Rubens. Jene beſteht aus dem Vater und zwei Buben, dieſe aus der Tigerin und drei ganz kleinen ſaugenden Jungen; ſie bilden eine leicht überſehbare Gruppe. Der Vater iſt zu alt: über vierzig Jahre hinaus ziemt es niemanden ein Satyr zu ſeyn, und dieſer bekommt, glaube ich, ſchon graue Haare. Doch iſt in ſeinen grinſenden Mienen, in den Muskeln

des braunen Körpers, und in der Bewegung der ins blaue fallenden Beine, die bis auf den gespaltenen Fuß mehr denen eines Pferdes als eines Bockes gleichen, große Kraft. Er hat ein rauhes Fell um den Rücken und über den linken Arm geworfen, wovon nur die innere glatte Seite, die sich aufschlägt, der Fleischfarbe daneben zu ähnlich ist, und dadurch eine widrige Wirkung macht. Links auf einem Felsenstücke sitzend, vor einem von Reben üppig umrankten Baume, der den größten Theil des Grundes einnimmt, drückt er mit beiden Händen abgerissene Trauben aus. Die gewöhnliche Satyrngebehrde, die Beine an die Schenkel in die Höhe zu ziehen, bezeichnet hier nicht die thierische Begierde: es ist die Ungeschicklichkeit eines rohen Körpers, der das zu einer Verrichtung nöthige Glied nicht allein wirken lassen kann. Die Hufe helfen auf ihre Weise mit keltern. Der eine tritt auf den Rücken der vorn liegenden Tigerin. Hinter dieser kauzt der älteste Bube, den man nur bis an die Schenkel sieht; er hält dem Vater eine Schale unter, aber sein Kopf ist noch mehr als sein Leib vorgedrängt, um den herunterspritzenden Traubensaft unterwegs aufzufangen. Man sieht wohl, daß es reichlich zugeht: der Vater wehrt es ihm nicht, er scheint sich nicht einmal über die Ungezogenheit seines Söhnchens zu verwundern. Da der feiste Knabe so blond ist und so weißes Fleisch hat, sollte er sich billig keiner so ungestümen Gierigkeit überlassen; man sieht den bräunlicheren Bruder weiter rechts hinter ihm lieber, weil er nicht so bloß thierisch seine Traube verzehrt, sondern aus den grauen Augen schalkhaft dazu lacht.

Wiewohl hier nichts vom Taumel eines Bacchanals iſt, wo die ſüße Gewalt des trunkenen Gottes ſelbſt Leoparden bändigt, ſo findet man doch die nackten Knaben ſo ſorglos neben dem furchtbaren Thiere nicht unwahrſcheinlich. Jene Naturen ſind wild genug, um die wildeſten zu zähmen und geſellig mit ihnen zu leben. Die Tigerin liegt auf ihrer rechten Seite, den Kopf nach dem alten Satyr, den Rücken nach den jungen Faunen zu gekehrt. Der Bauch zeigt die feineren weißen Haare; das rechte Hinterbein iſt aufgehoben, damit die unförmlichen Kleinen an die Zitzen kommen können, und der Schweif darunter gekrümmt; das linke tritt auf, am rechten ſieht man die weichgefütterte Tatze, womit ſie unhörbar und deſto ſchrecklicher auf den Raub ſchleicht. Die Vorderpfoten ſind über einander geſchlagen, mit der unteren quetſcht ſie einen Zweig mit einigen Trauben: auch ſie iſt bei der ſchwelgeriſchen Ernte nicht leer ausgegangen. Der Kopf lauſcht über die Vorderbeine hin mit behaglich zugedrückten Augen, worin man doch die Wuth entdeckt, die daraus hervorblitzen würde, wenn ſie plötzlich gereizt aufſpränge. An der ganzen Art der Ruhe verräth ſich, wie wohl ihr das Säugen thut; ſie liegt ſo bequem in ihrem weiten gleißenden Felle. Rubens regelloſe Zeichnung iſt für die unbeſtimmteren Formen wie geſchaffen. Ein ſtrengerer Umriß würde den Charakter der behendeſten Geſchmeidigkeit verdunkeln, welcher eben darin liegt, daß das Fell über die gewaltigen Muskeln nicht ſtraff geſpannt iſt. Auch ließen die Streifen und Flecke des farbigen Pelzes der Willkühr ſeines Meiſterpinſels freien Spielraum, und er war dabei nicht

in Gefahr, das Colorit zu überladen. Vielleicht iſt ihm daher nichts ſo gelungen, als die Darſtellung der großen Raubthiere. Ueberhaupt verräth er viel Sinn und Liebhaberei für das Wilde: er bringt es auch da an, wo es nicht hingehört, oder nur als dichteriſche Licenz entſchuldigt werden kann. Seine prächtigen Pferde ſcheinen oft Löwenſeelen zu haben, und es wäre nur zu wünſchen, daß man eben das von ſeinen Göttern rühmen dürfte. Andre Male läßt er uns Schauſpiele des Römiſchen Circus ſehen; hier hat er ſich gemäßigt und die Wildheit in der friedlichſten Lage leiſe durchſchimmern laſſen: beides wie aus der Natur geſtohlen.

Die obige Bemerkung finde ich gleich an dem daneben hängenden Bilde deſſelben Meiſters beſtätigt, das unter dem Namen Quos ego berühmt iſt. Eine Anſpielung auf die Virgiliſche Scene, worin dieſe gebietenden Worte vorkommen, verherrlicht mit mythologiſchem Aufwande die Seefahrt des Cardinals Ferdinand von Oeſterreich von Spanien nach Italien. Aber wie hat die keuſche Dichtung in dieſem üppigen Boden gewuchert! Virgil würde ſich ſchwerlich in einer ſolchen Nachbildung wieder erkennen, die halb eine überſpannende Parodie, halb (wie Mengs ſich bei einer andern Gelegenheit über Rubens ausdrückt) Ueberſetzung ins Flamändiſche iſt. Auf einem großen Muſchelwagen, von Seeroſſen gezogen, fährt Neptun von der linken herein. Die Kraft ſeiner Muskeln iſt nicht durch Göttlichkeit gemäßigt, vielmehr ſchweift ſie in Umriſſen aus,

die der Natur oder der Fantaſie zu voreilig, nur noch als Entwurf, entſchlüpft zu ſeyn ſcheinen. In dem Kopfe iſt dagegen der ohnmächtige Zorn eines ganz gemeinen Menſchen: was ſage ich? — eines alten Weibes. Die zerwehten greiſen Haare werden auch der Sache nicht den Ausſchlag geben. Man wundert ſich, daß er durch das Alter nicht mehr zur Vernunft gekommen iſt. Warum ſchreitet er nur in einer ſolchen Fechterſtellung weit aus, und hält den Dreizack in der Rechten, als wollte er damit ſo recht ins Meer hineingabeln? Lenkte er ſtatt deſſen noch ſeine Roſſe, die verwirrt über einander poltern, aber dafür auch mit den aufgerißnen Augen und Naſenlöchern, deren Odem die See erhitzen müßte, eine herrliche Theatererſcheinung machen. Man weiß wirklich nicht, ob er Getümmel erregen oder beſänftigen will; und ſieht man auf den blaſenden Triton vor ihm her, auf die wilden Roſſe, die empörten Wellen rings herum, den Sturm im Gemüth des Gottes wie in ſeinem fliegenden Gewand und Haar, ſo muß man jenes glauben. Die entfliehenden Winde oben betragen ſich geſitteter mit ihren in Flügelgeſtalt ausgeſtreckten Armen und Beinen, und die Schiffe in der Ferne ſegeln ganz ruhig, nicht etwa ſchräg gelehnt, und im aufſpritzenden Schaume halb vergraben. Kurz, Neptun ſtillt einen Sturm, der noch gar nicht vorhanden war, ſo wie Rubens einen unnützen erregt. Das Auge kann am meiſten auf drei Nereiden ausruhen, die vorn vor dem Muſchelwagen die linke Ecke ausfüllen; eigentlich ausfüllen, denn ſie ſind nach der Erfahrung gemacht, daß wohlbeleibte Perſonen am beſten ſchwimmen

können. Sie umfaſſen ſich und tauchen vorwärts unter: ſie ſind zu blond und phlegmatiſch, um an dem Unheile Theil zu nehmen. Auch iſt ihr Fleiſch nicht ſo mit Röthe geſättigt, wie gewöhlich bei Rubens, es fällt vielmehr ins weißliche, als wäre das Element, welches ſie bewohnen, eingedrungen. Ein Uebel, das der Fantaſie des Malers ebenfalls begegnet ſeyn möchte.

Eine artige und ſchön geputzte Prinzeſſin iſt auf einer Spazierfahrt begriffen geweſen. Eine geflochtene Kiſte, im Schilf des Ufers ſchwimmend, hat ihre Aufmerkſamkeit erregt; ſie iſt abgeſtiegen und ſteht, von ihrem Gefolge umringt, unter Bäumen auf einer Erhöhung am Ufer. Das Käſtchen iſt ſchon heraufgeholt, man hat es geöffnet, und o Wunder! ein ſchönes geſundes Kind ſtreckt aus dem Tuche, worein es gewickelt war, den Begleiterinnen der Prinzeſſin die Arme entgegen. Sie überreichen es ihr: ſie ſteht in Ueberlegung, ob ſie den Fündling in ihren Schutz an- und aufnehmen ſoll; während die vertrauteſte von ihren Geſpielinnen ihr zuredet, erwarten die Andern neugierig den Ausgang. Dieß iſt ungefähr die Geſchichte, welche Paul Veroneſe aber nicht ſo ſchlicht vorträgt, ſondern nach ſeiner Weiſe bizarr, modig und doch romantiſch zu verzieren, und in einer üppigen Anordnung auszubreiten gewußt hat. Auf der linken Seite machen die dicht ſtehenden Bäume den Hintergrund aus, der näher vortritt; rechts eine hellere Ferne; eine Brücke mit großen Schwibbogen, unter welchen die längs dem Fluſſe hin-

gebauten Häuſer ſichtbar ſind. Der Fluß zieht ſich ſchräg nach der rechten Seite hin, und fließt vermuthlich mit einer Krümmung, tiefer als das Bild ſich erſtreckt, vor der Scene der Handlung vorbei. Aus einer großen Entfernung läuft die Schweſter des Kindes athemlos und baarfuß herzu. In der rechten Ecke werden zwei Figuren halb durch den untern Rand abgeſchnitten: eine Magd, die den leeren Korb hält, und ein Trabant in alter Schweizertracht, der vom Rücken her geſehen wird, aber durch die Wendung nach der Prinzeſſin hinauf den Kopf im Profil zeigt. Ein zweiter Trabant ſteht über ihnen an einem Baum und guckt nach dem Korbe hinunter. Sein rothes Wamms mit ſchrägen Einſchnitten nach Art eines Panzers, unter welchem grüne aufgeſchlagene Schöße des Rocks hervorkommen, ſeine wunderliche Mütze, und eine große Hellebarde geben ihm ein ſtattliches Anſehen, das zu ſeinem biedern und kräftigen Geſichte wohl ſteht. Mit dem Kinde ſind zwei Frauen beſchäftigt: eine erfahrne Alte, vielleicht die Amme der Prinzeſſin, faßt die Zipfel des Tuchs, worin das Kind noch liegt, und ſieht fragend nach jener hin; ein junges Fräulein hält es auf den Armen, und hat ſich der Prinzeſſin gegenüber auf ein Knie niedergelaſſen. Dieſe ſteht mit dem Kopf und Körper nach vorn gewandt; die linke Hand an der Hüfte geſtützt, mit der rechten auf die Schulter ihrer Freundin ſich lehnend. Sie iſt die Hauptfigur des Bildes, aber die andre die anziehendſte. Die Prinzeſſin iſt nur vornehm, zierlich und geſittet; das Fräulein verwendet gefällig und liebreich eine ſittſame Beredſamkeit für den

kleinen Schützling. Zwiſchen jener und der Alten neigen ſich ein paar weibliche Köpfe im Schatten nach dem allerliebſten Knaben — einem Gegenſtande, der für jetzt eigentlich noch über ihre Sphäre iſt — mit mädchenhafter Theilnahme hin. In den Kleidungen iſt elegante Pracht und Mannichfaltigkeit der ſchönen Stoffe angebracht, und die Mode maleriſch benutzt. Das Mädchen mit dem Kinde hat weite und lange vorn anſchließende Aermel von ſchmalgeſtreifter weiß und grauer Leinwand; das Obergewand von fleiſchfarbenem Atlas iſt in bauſchigen Falten zurückgeſteckt, und läßt an dem knieenden Beine ein Unterkleid von eben jenem Zeuge ſehen. Die Prinzeſſin trägt ein Kleid von weißem Stoff mit goldnen Blumen oder Schnörkeln geſtickt, das ſie mit der linken Hand an der Hüfte hinaufzieht, und dadurch das Unterkleid von grünlichem Moor ſichtbar werden läßt. Die Form des Schnürleibes iſt etwas ſteif, und ſein Ausſchnitt an der Bruſt viereckig, was durch zwei Feſtons von Perlen unter demſelben wenig gemildert wird. Deſto vortheilhafter für die Freundin neben ihr in einem Kleide von röthlichem Taft, mit braunen weit von einander entfernten Streifen. Ihr linker Arm iſt vor der Prinzeſſin her mit einer redenden Gebehrde ausgeſtreckt, die rechte Hand nimmt einen weißen atlasnen Rock über jenem Kleide auf, und bringt darin eine üppige Unordnung von Falten hervor. Sie erſcheint von der Seite: die Biegung des Leibes vorwärts und ein breiter Kragen von weißem Atlas, der in Feſtons ausgeſchnitten von Bruſt und Schultern herunterfällt, verbergen das Mißfällige der Schnürbruſt; ein zarter

und blühender Buſen, worauf ein Medaillon ruht, hebt ſich ſo reizend daraus hervor, daß er allen Zwang unnatürlicher Trachten vergeſſen macht. Keine regelmäßige Schönheit: das Profil mit etwas auswärts gebogener Naſe und einem kleinem Unterkinn iſt niedlich und aufgeweckt. Das blonde Haar beinahe in Griechiſchem Geſchmack eng zuſammengefaßt, und ſeine Flechten auf dem Wirbel gedreht und befeſtigt. So auch bei den übrigen, nur daß die Prinzeſſin eine Krone trägt. Die Köpfchen werden durch den einfachen Putz um ſo kleiner, und dieß giebt den Geſtalten überhaupt ein ſchlankeres Anſehen. Die Geſichtsfarbe der Frauen iſt zart und geſund, ohne im mindeſten geſchminkt zu ſeyn; eher iſt die Röthe zu ſehr geſpart. Der verkürzte Körper des Kindes hat die wärmſte Fleiſchfarbe. Pauls gewohnte Freigebigkeit in Gewändern erſtreckt ſich bis auf das Tuch, worin das Kind liegt: es iſt mit breiten Frangen beſetzt. Die koſtbaren metallnen Zierrathen des Phaetons, der aus dem Schatten der Bäume hervorſchimmert, vermehren die Pracht; vor ihm kommen die braunen Pferdeköpfe mit weißen Bläſſen zum Vorſchein, der eine zwiſchen der Prinzeſſin und dem Fräulein, der zweite dieſer zur Rechten. Die Entfernung und den Plan, worauf man ſich die Pferde denken muß, um ſie an der Stelle in ſolcher Größe und Entfernung von einander zu ſehn, mag der Maler ſelbſt rechtfertigen. Seine grillenhafte Fantaſie hat ſich ganz vorn linker Hand noch eine eigne Ergötzlichkeit geſtattet: ein verwünſchter Mohrenzwerg in einer ſammetnen purpurnen Pagenkleidung thut ſehr geſchäftigt mit zwei Jagdhunden, die er an der Koppel

hält. Seine seltsame Physiognomie und Mütze zeichnet sich so grell wie möglich auf dem weißen Atlasrocke des Fräuleins. Dieß kann für einen verschlungenen Namenszug gelten, wodurch sich der Urheber des Gemäldes selbst angiebt.

Auch Poussin hat sich eben so unverkennbar angegeben, aber auf eine ganz andre Art, als er die Aussetzung desselben Kindes darstellte, das dort gefunden wird. Die Personen, welche den kleinen Moses dem Nil anvertrauen, nehmen näheren Antheil an seinem Schicksal, als die, welche ihn zufällig entdecken: diesen Augenblick umgiebt eine glänzende geräuschvolle Gegenwart, jenen erfüllt eine stille aber innige Handlung. Ein höchst verletzbares Geschöpf wird von der, die es am zärtlichsten liebt, einem unsichern Element übergeben, um es menschlichen Verfolgungen zu entziehen. Diese Lage der Mutter, ihre hoffende Besorgniß, ihre zweifelnde Vorahndung, und den Muth, zu dem sie geängstigt worden ist, läßt Poussin uns in ihrer Stellung und Gebehrde fühlen. Doch bleibt ihr schönes Profil unentstellt von diesen Regungen. Das Auge ist auf den Säugling gerichtet, der zu ihren Füßen in die Kiste gelegt wird, der Mund unmerklich geöffnet; sie wagt nicht einmal laut zu seufzen. Die Arme nicht ganz ausgestreckt, nur von dem Ellbogen an emporgehoben, und die wenig gekrümmten Finger beider Hände von einander entfernt: sie begleitet damit so natürlich die Bewegungen des Gegenstandes, den sie nun schon nicht

mehr erreicht, damit er nirgends anſtoßen ſoll. Vor ihr iſt ein Knecht, bis auf ein rothes Tuch um die Hüften unbekleidet, damit beſchäftigt, das Kind in der Kiſte zu verwahren. Er kniet vortrefflich, er ſtreckt die Hände nach der Kiſte wacker aus, die Handlung ſeines ausgearbeiteten und edlen Körpers iſt mehr als akademiſch: ſolche Figuren ſieht man auf alten Basreliefs Dienſte bei Opfern verrichten. Hinter der Mutter eine weibliche Geſtalt, wie die beiden eben geſchilderten im Profil und von ihrer rechten Seite zu ſehen. Sie hält die umgewandte Hand vor der Stirn und ſchaut umher. Ihre Gewänder werden ſo unordentlich nach vorn und auseinander geweht, daß man zuerſt nicht begreift, weswegen ſie ſich auf einer ſo windigen Anhöhe aufhält, bis man ſich erinnert, daß es die Schweſter des Kindes iſt, welche in der Entfernung wachen muß, damit ſeine Ausſetzung nicht bemerkt werde. Dieſe Entfernung ſchließt man aus der Verkleinerung, weniger aus den gedämpfteren Farben, denn die der vorderen Gegenſtände ſind ſchon matt und dumpf. Sie tritt daher zu nahe an die Mutter heran, und macht für eine Nebenperſon zu viel Lärm. Die Zweideutigkeit dieſer Figur wird auf den erſten Anblick dadurch noch mehr vermehrt, daß ihr Haarputz und ihr kurzes unter der Bruſt gegürtetes Obergewand und das untere, das ſich ſeitwärts an den Knieen öffnet, etwas von der leichtgeſchürzten Diana hat, ſo daß man ſie für eine allegoriſche Gottheit halten könnte, wie den alten nackten Flußgott, der, auf der vorderſten Fläche liegend, beinahe die ganze Breite des Bildes einnimmt. Er lehnt ſich mit der Linken auf ein

Felsſtück, hinter welchem der Strom ſich verliert; die rechte greift an das nachläßig angezogene linke Knie, der rechte Schenkel iſt ausgeſtreckt, und wie der Rücken in ſeiner ganzen Länge ſichtbar. Ein Füllhorn auf dem Boden neben ihm bezeichnet den befruchtenden Nil. Er ſieht der Handlung, die an ſeinem Ufer vorgeht, in majeſtätiſcher Ruhe zu. Seine Formen ſind groß, aber für lebendiges Fleiſch zu hart und trocken, der Körper erſcheint daher mit ſeiner braunrothen Farbe eher hölzern, als ſteinern; und doch wäre das letzte noch am erſten zu ertragen geweſen. Als Bildſäule möchte der Alte immer da liegen, als wirklicher Flußgott verdirbt er eigentlich die ganze Geſchichte: das Kind wird nun nicht mehr den fühlloſen Wellen, ſondern einem göttlichen Pflegevater anvertraut, der ſchlimmer ſeyn müßte, als er ausſieht, wenn er nicht gehörige Sorge dafür tragen wollte. Auf einem Basrelief, wo das Waſſer nicht, wie auf einem Gemälde ausgedrückt werden kann, läßt man ſich einen ſolchen Flußgott zur Bezeichnung der Scene als eine nothwendige Licenz gefallen: hier hat Pouſſin dadurch vollends ſein Bild zu einem gemalten Basrelief gemacht, dem es ſich ſchon durch die geringe Rundung der Körper und den Mangel an Abſtufung der Farben nähert. In dieſen iſt die größte Einförmigkeit: die Kleidung der Mutter iſt blau und roth, die Kleidung der Tochter roth und blau, und das Fleiſch ſcheint faſt aus derſelben Miſchung erſchaffen zu ſeyn, welche zu dem rothen Zeuge gedient hat. Rechts ſind Gebäude ohne alle Verzierungen der Griechiſchen Baukunſt mit ſchlichten Mauern und Gewölben; links kömmt die Prinzeſſin mit ihrem Gefolge

ganz von weitem herzu, am Horizont ſieht man ein paar grell erleuchtete Pyramiden: alles kleinlich und ohne Wirkung.

Daß die Sache in Aegypten vorgeht, iſt alſo hinlänglich außer Zweifel geſetzt: aber bei allem dem kann man der gerühmten Gelehrſamkeit Pouſſins im Coſtum hier nichts weiter zugeſtehen, als daß er es beinahe ſo gut wie Paul Veroneſe beobachtet hat. Bei dieſem iſt alles modern, aber alles aus einem Stücke; bei jenem iſt alles antiquariſch, allein es paßt nicht zu einander. Mutter und Tochter ſind der Kleidung nach ziemlich Griechiſch, der Flußgott iſt wahrlich weder Aegyptiſch noch Hebräiſch, ſondern Griechiſch, und bei einer Geſchichte, wo Jehovah's unmittelbare Vorſehung eintritt, noch obendrein erzheidniſch. Das Füllhorn iſt auch Griechiſch. Eigentlich iſt es doch ein Glück, daß der Maler auf halbem Wege ſtehen blieb, und zufrieden war, wenn eine alte Geſchichte antik ausſah. Ein andrer, der das Studium des Coſtums (auf welches die Franzöſiſchen Kunſtrichter, die darin mit Pouſſin ſympathiſiren, eine ſo lächerliche Wichtigkeit legen) noch ſtrenger verfolgte, könnte der Tochter Pharao's die Phyſiognomie einer Mumie geben. Soll aber einmal etwas fremdes ſich eindrängen dürfen, ſo iſt es wohl eben ſo erlaubt, eine Bibliſche Geſchichte im Venetianiſchen Dialekt zu erzählen, als die ganze Welt durch eine Griechiſche Brille zu ſehen. Das Einheimiſche und Neue iſt uns näher, lebendiger, luſtiger; Paul malte friſch, was er ſah und erlebte, Pouſſin ſchöpfte mühſam aus alten Denkmälern und Büchern. Jener hätte vielleicht ſeine

fantaſtiſche Jovialität eingebüßt, wenn er die Kunſt ſo ernſt hätte treiben wollen; dieſer konnte ſich ſchwerlich über ſeine klaſſiſche Kälte erheben, wenn er ſich auch geſelliger ins Leben hineinwagte, und nicht mehr nach feſſelnden Vorbildern, ſondern nach eigner Luſt und Liebe darzuſtellen verſuchte. Er verſtand ſich beſſer darauf, was zur Würde des Menſchen, Paul was zum Glanz und der Herrlichkeit der Malerei gehört. Der letzte blieb zu ſehr bei der Oberfläche ſtehen: es war ihm weniger um den Ausdruck, als um die Geſtalt, und weniger um die Geſtalt, als um die Kleidung zu thun. Aber wie er auch kleidete! Er iſt doch noch mehr als ein Maler für putzliebende Damen: die gleichwohl von ſeinen Trachten, ob ſie ſchon drittehalb hundert Jahr alt ſind, manches benutzen könnten. Wenn man den ſteifen Anzug von Tizians Frauen mit ſeinen Kleidungen vergleicht, ſo muß man entweder annehmen, daß die Mode, die damals noch nicht ſo veränderlich herrſchte, in einem kurzen Zeitraume um ein beträchtliches geſchmackvoller geworden war, oder daß Paul Veroneſe ihre Reize mit einem andern maleriſchen Geiſt auffaßte.«

Reinhold. Ei, ei! wie ſtehts mit dem Verſprechen nicht eigentlich Urtheile zu fällen? Gegen Waller waren Sie darin noch beſcheiden, Louiſe.

Louiſe. Er hat ſich das bei ſeiner kritiſchen Profeſſion ſo angewöhnt. Indeſſen geht er doch in ſo fern nicht über ſeine Befugniß hinaus, als ſeine Bemerkungen und ſein Tadel des Rubens und des Pouſſin meiſtens das betreffen, was in den Kunſtbüchern ſelbſt der poetiſche Theil genannt wird.

Waller. Hier ſind noch ein paar kleinere Stücke, wo möglich ganz Beſchreibung.

»Joſeph und Potiphars Frau von Cignani. Beide Figuren nur bis zu den Knieen: der enge Raum des achteckigen Bildes iſt ſchicklich gewählt, um die Bedrängniß des keuſchen Jünglings in einer ſolchen Nähe fühlbar zu machen. Potiphars Frau ſitzt links auf Polſtern eines Ruhbettes, ihr Oberleib unbekleidet; über den Hüften umgiebt ſie loſe ein bläuliches mit goldnen Blumen geſticktes Gewand, und zieht ſich um das rechte ſichtbare Knie anſchließender zuſammen. Ihr vorgebeugter Leib nähert ſich dieſem; beide Arme ſind ganz ausgeſtreckt: der linke hinter Joſeph kommt an ſeiner linken Schulter nur mit den Fingern, welche ſie halten, zum Vorſchein; der rechte greift in ſeinen rothen Mantel über dem dunkelblauen Gewande, der aber ſchon heruntergefallen nur noch über einem Arme hängt. Das Nackte an ihr iſt üppig, aber nicht von ſchönen Formen, die Brüſte zeigen ſich in einer ungünſtigen Lage, durch die heftigen Bewegungen der Arme zuſammengedrängt. Im Taumel der Begierde vergißt ſie ſogar der Sorge für ihren Reiz, worauf ſie ſich ſonſt, nach dem buhleriſchen Geſichte zu urtheilen, wohl verſteht. Eine entſchiedene kecke Brunette, keine Spur von weiblicher Scheu, die ſie zurückhalten könnte; ſie iſt ganz auf ihren entfliehenden Raub gerichtet. Ihr ſchwarzes, nicht lockiges Haar iſt vorn geſcheitelt, und hinten zuſammen gebunden, eine breite goldene Schnur durchſchlingt es ein paarmal. Die aufgeworfene Naſe, das runde vortretende Kinn, die ſtarken Lippen des geöffneten

Mundes, alles deutet auf jugendliche kühne Sinnlichkeit, und in dieser Rücksicht konnte Joseph nicht schlimmer versucht werden. Wie schön stechen seine edlen seelenvollen Züge gegen die ihrigen ab! Er lehnt sich zurück, um ihrem Arm zu entgehen; sein Gesicht ist nach seiner linken Schulter in den Schatten gewandt, in welchen auch seine braunen Locken wie von ihr wegfliegen. Die heiligen kenschen Augen sind über sich gen Himmel gekehrt, der Stern tritt unter das obere Augenlied. Der Mund öffnet sich, aber nur zu einem sanften ächzenden Ruf, und ladet um so beredter zu Liebkosungen ein, gegen die er um Hülfe fleht. Die Arme, bis zum Ellbogen bloß, hält er vor, die Hände mit den geöffneten Fingern sieht man beide von der innern Seite über dem Kopfe der Frau. Auch das ist zart gedacht, daß er die Verführerin nicht mit körperlicher Gewalt zurückstößt. Die Hände wollen sie nicht berühren, und ihre Bewegung ist nur das bildliche Entfernen einer verabscheuten Vorstellung. So ringt eine schöne Seele, die in Gefahr kommt, ihr theuerstes zu verlieren. Ein Schlagschatten, welchen der eine Arm auf den untern Theil des zurückgebogenen Gesichtes wirft, vollendet den rührenden Ausdruck, und überredet uns, daß bloße Wirkungen und Spiele des Lichtes Gedanken eines theilnehmenden Wesens sind, welches die Gegenstände umschwebt.«

»Ein jugendlich männlicher Kopf voll Ruhe und Würde: das Haar vom schönsten Braun, oben geschei-

telt, aber vorn nicht von gleicher Länge, tritt hier und da unregelmäßig in die ebene, wenig gewölbte Stirn herein, und fließt an beiden Seiten des länglichen, doch geräumigen Geſichtes auf die Schultern hinab; große braune Augen von offnem, feſtem, lichtem Blick, über die ſich die vom aufgeſchlagenen Augenliede gebildete Linie in ungewöhnlicher Entfernung ſchön gebogen herumzieht; über ihnen Schatten durch die Vertiefung unter den Augenbrauen; dieſe nicht ſtark, welches die Majeſtät vermindert, aber auch nicht ſchlicht anliegend, ſondern von etwas ſtrebendem und ungleichem Haar, und alſo auch nicht von einem leidenden Charakter; die Naſe mit einer kleinen Einbiegung an die Stirn gefügt, der Naſenrücken breit, doch rundet er ſich an beiden Seiten; der Zwiſchenraum von da bis zur Oberlippe klein und nicht ſehr nach innen ausgeſchweift; die Lippen voll, der Mund in einer ziemlich geraden Linie geſchloſſen, die beſchattete Vertiefung über dem Kinn ſehr kräftig, der Bart mit hellerem und krauſerem Haar angeflogen; alle Züge groß und in ihrer Großheit ſtill geordnet; ein hoher einfältiger Beruf, keine ſchwermüthige Vorahndung von Leiden, ſondern die weiſeſte, heiterſte, überſchauendſte Faſſung; viel von einem Sohne Jupiters und doch auch etwas von einem Juden: das iſt der Chriſtuskopf des Hannibal Carracci.«

Louiſe. Der Schluß Ihrer Beſchreibung blieb mir kein Räthſel, ich erkannte darnach das Bild viel früher. Das iſt wirklich der Chriſtus des Hannibal Carracci, aber ich kann nicht ſagen: es iſt ganz der meinige.

Waller. Und warum nicht?

Louiſe. Es iſt der ſchönſte den ich jemals geſehn habe, aber doch fehlt ihm der Brennpunkt, wo die höchſte Kraft und Duldſamkeit zuſammentreffen; und bis ich den finde, werde ich vielleicht die Darſtellung dieſes Ideals für unmöglich halten.

Waller. Sie ſind der Meynung Forſters?

Louiſe. Aus weniger ſubtilen Gründen vielleicht. Die Aufgabe iſt aber wirklich ſubtil, der mancherlei Localbedingungen wegen, unter denen der Gott Menſch war, oder unter denen wir ihn ſo denken. Die Ruhe in Carracci's Kopf iſt herrlich, aber doch mit zu viel Weichheit verbunden. Er hat mehr von dem Jünger als von dem Meiſter. Ein hoher einfältiger Beruf liegt in ihm, wie ſie mit Recht ſagen, aber es iſt der: die weiſe Lehre zu faſſen und wiederum auszuſtreuen, und an der Bruſt des Meiſters zu ruhn. — Doch wir wollen dieſen unendlichen Streit nicht weiter führen. Geben Sie mir Ihre Papiere; ich nehme alles mit, und kann nun um ſo eher Feierabend machen.

Waller. Und von dem Raphael wollen Sie ſchweigen, vor dem ich Sie doch Stunden lang ſtehen ſah?.

Louiſe. Eben deswegen, Lieber, denn der Mund fließt bei mir nicht allemal von dem über, deſſen das Herz voll iſt. Ich habe mir nicht getraut, etwas darüber aufzuſchreiben, und doch iſt mir nicht bange darum, daß ich nicht einen treffenden Abdruck davon mit mir hinwegnehmen ſollte. Aber wie ſoll man der Sprache mächtig werden, um das Höchſte des Aus-

druckes wiederzugeben? Das wirkt ſo unmittelbar und geht gleich vom Auge in die Seele, man kommt nicht auf Worte dabei, man hat keine nöthig, um zu erkennen, was in unzweifelhafter Klarheit daſteht, und gar nicht anders als es iſt, genommen werden kann.

Reinhold. Endlich wird doch einmal die Unzulänglichkeit der Sprache eingeſtanden.

Waller. Wirkt nicht hier ein wenig die Scheu vor dem gefeierten Namen bei Ihnen, daß Sie einige Umſtände machen, und ſich nicht ſo getroſt mittheilen, wie ein Menſch doch über alles thun darf, wovon er verdient, daß es ihm lieb iſt?

Louiſe. Es kann ſeyn, und ich habe ſchon gewünſcht, überall nicht zu wiſſen, dieſes Bild ſey von Raphael, obwohl ich es doch bald hätte errathen müſſen. In der Reihe der andern Gemälde habe ich es niemals geſehen, weil es immer unten für die Schüler auf der Staffelei ſtand: aber wie es ſich ſchon durch die einfache Zuſammenſetzung der drei großen Figuren unterſcheiden müßte für den erſten Blick! In beiden Sälen iſt nichts ähnliches und unter dem Vortrefflichen nichts verſtändlicheres, ſelbſt für das ganz unkünſtleriſche Gemüth. Vieles will doch mit einem geübten Sinne gefaßt ſeyn, der ſich in den Sinn des Malers oder der Malerei überhaupt zu verſetzen weiß; aber hier trifft eben das erſte und letzte zuſammen.

Reinhold. Das gebe ich Ihnen zu, wo nicht für Raphael überhaupt, doch für dieſes Bild von ihm.

Louiſe. Liegt es nicht darin, daß die Geſtalten ſo einzeln daſtehen, jede für ſich geltend? Das Auge

ruht dazwiſchen aus, und hat nichts zu ſondern, nichts willkührlich angenommenes ſich klar zu machen. Und doch ſind ſie innig verbunden, ſelbſt für den erſten augenblicklichen Eindruck: denn, ſagt! wer würde ſich nicht gern neben dieſen knieenden vor der hohen Jungfrau niederwerfen?

Reinhold. Fahren Sie nur fort, Louiſe; in der Begeiſterung vereinigen wir uns gern mit Ihnen, es kann ſie doch ein jeder nach ſeiner Weiſe haben.

Louiſe. Eine Göttin kann ich die Maria nicht nennen. Das Kind, das ſie trägt, iſt ein Gott: denn ſo hat noch niemals ein Kind ausgeſehen. Sie hingegen iſt nur das Höchſte von menſchlicher Bildung, und nimmt ihre Verklärung daher, daß ſie den Sohn ſo ſtill, ſo ohne ſichtbare Regung von Entzücken oder Selbſtgefühl auf ihren Armen hält, ohne Stolz und ohne Demuth. Es iſt auch nichts ätheriſches an ihr, alles gediegen und körperlich. Sie wandelt nicht unter uns, doch tritt ſie ſchreitend auf die Wolken, und ſchwebt nicht in der Glorie, in die ſich ihre große Geſtalt hinzeichnet. Der Kopf ganz gerade aus, und eben ſo die Blicke. Das Oval des Geſichtes iſt oben ziemlich breit, die braunen Augen weit aus einander, die Stirn klein, das Haar ſchlicht geſcheitelt, — aber nein! ich kann das nicht einzeln und phyſiognomiſch deuten.

Waller. Sie, ſollen auch nicht; ſagen Sie, was Ihnen einfällt.

Louiſe. Das ſcheint mir vortrefflich, daß man ſie oben nicht ganz im Freien ſieht: der Schleier, der über ihren Kopf geht, und einen Bogen zu ihrer Linken

macht, wo er an der Hüfte aufgenommen iſt, dient ihr gleichſam zur Blende.

Reinhold. Der äußere Umriß wird dadurch an dieſer Seite ſehr einfach; an der andern tritt zwar der Kopf der Jungfrau und daneben des Kindes unmittelbar aus dem weißen Grunde hervor, weiter hinunter aber geht das Gewand längs der ganzen Geſtalt mit einem einzigen Schwunge bis auf die Knöchel der Füße.

Louiſe. Der umgebende Schleier ſtimmt auch mit der Beſcheidenheit der Jungfrau überein. Die Kleidung verbirgt alles an ihr außer das Haupt, den Hals, die Hände und Füße; aber ſie läßt ſich von dem herrlichen Körper nicht trennen, der, obgleich bedeckt, ſichtbar bleibt, beſonders von den Schultern bis zur Mitte des Leibes, wo das rothe Kleid feſt anſchließt. Dann fängt der blaue Rock oder Mantel unter dem bräunlichen Schleier an, bis, wo er ſich an den Füßen aus einander ſchlägt, und eine fliegende Falte nach der linken Seite wirft, das rothe Gewand wieder zum Vorſchein kommt.

Waller. Ich zeichne Ihnen in Gedanken nach, aber wenn ich es nicht ſelbſt geſehen hätte, würde es mir doch ſchwer werden.

Louiſe. Laſſen Sie nur! Genug, wenn es Sie erinnert. Ich finde es oft erſt in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt. Sehen Sie, ſelbſt daß die bloßen Füße auf die Wolken treten, und kein Gewand ſie verſteckt, iſt nicht umſonſt: man ſieht die Geſtalt beſtimmter und ſie erſcheint menſchlicher.

Waller. Nach meinem Gefühl auch majeſtätiſcher.

Louiſe. Ja, eben weil es eine ſo reine Erſchei-

dadurch gereift ſcheint, daß ſie für ewig feſtgehalten wurde, und dieſes dringt eben in der ganz irdiſchen Hülle noch näher an das Herz.

Reinhold. Sie wollen einmal nichts anders haben, als es Raphael gemacht hat, ſelbſt wenn es noch vollkommner ſeyn könnte.

Louiſe. Iſt es nicht genug, wenn etwas ſo vollkommen iſt, daß man es bis zu dieſem Grade lieben muß? Wenigſtens können Sie mir die Schwachheit geſtatten. Aber ſtören Sie mich nicht. Ich wollte ſagen, daß eine ſolche Gegenwart doch gar nichts als ſich ſelber bedarf, daß die bloße Geſtalt hinreicht, um die ganze Seele zu erfüllen. Die mütterliche Liebe iſt nicht einmal ausgedrückt, um uns zu gewinnen. Maria hält das Kind nicht liebkoſend, das Kind weiß nichts von ſeiner Mutter. Die Mutter iſt da um es zu tragen, Gott hat es ihr in die Arme gegeben, in dieſem heiligen Dienſte erſcheint ſie vor der anbetenden Welt, ſo groß wie ſie ihn im Himmel verwaltet, von wannen ſie wieder herabgekommen iſt. Sie iſt ohne Leidenſchaft, und ihr klares Auge heißt auch die Leidenſchaft ſchweigen. Wie ich hinaufgeſtiegen bin, um ihr nahe ins Antlitz zu ſchauen, kann ich nicht läugnen, es iſt ein ſanfter Schauer über mich gekommen, und meine Augen ſind naß geworden.

Waller. Ihre Bewunderung geht in gläubige Schwärmerei über.

Louiſe. Wie dann und wann bei den Götterbildern der Alten. Es iſt keine Gefahr dabei, wenn Raphael der Hierophant iſt. Sagen Sie, Reinhold, iſt nicht das ganze

Bild wie ein Tempel gebaut? Die beiden Figuren, welche rechts und links knieen, machen mit dem Schwunge der mittleren eine recht architektoniſche Symmetrie.

Reinhold. Sie nehmen ſich wirklich in einiger Entfernung wie zwei Dreiecke aus, die ein ſchmales Oval zwiſchen ſich tragen. Sie ſind vor der Jungfrau einander ſo nahe gegenüber, daß ihr Gewand ſie eben zu berühren ſcheint. Die Köpfe ſtehen ungefähr der Mitte der Hauptgeſtalt gleich. Die drei Figuren zuſammen bilden wieder ein größeres Dreieck, welchem oben ein von beiden Seiten ſchräg weggezogener grüner Vorhang parallel läuft. Alle dieſe Verhältniſſe werden durch die hart von einander abgeſchnittnen Farben noch auffallender gemacht. Am härteſten ſteht das dunkelblaue Gewand der Madonna auf dem ganz weißen Grunde, der nur gegen ſeine äußere Gränze zu, wo die Engelsköpfe der Glorie kaum ſichtbar angedeutet ſind, bläulich wird; der ſchwere goldgewirkte Mantel des heiligen Sixtus und der graue Rock der Barbara, mit ihrer übrigen ziemlich bunten Tracht, zeichnen ſich doch weniger ſtark aus. Die beiden Heiligen ſinken tiefer in die Wolken, und heben dadurch die Jungfrau; auch der Schatten unter ihren Füßen trägt zu ihrer hohen Leichtigkeit bei.

Louiſe. Wiſſen Sie, wie mir überhaupt die zwei knieenden Figuren vorkommen? Wie die männliche und weibliche Andacht, und wieder wie die ältere und die jugendliche. Der gute alte Mann zur Rechten der Jungfrau hebt ſein Haupt voll Zutrauen zu ihr in die Höhe, während er ſeine Linke betheuernd auf die Bruſt

legt, und die Rechte zum Bilde herausſtreckt, wie um auf etwas zu deuten.

Reinhold. Und dieſe Hände ſind vortrefflich gezeichnet.

Louiſe. Die junge Heilige, die ſo innig und anmuthig die Hände auf der Bruſt zuſammenfaltet, wendet ihr Geſicht mit geſenktem Blick von der Madonna weg, nach ihrer vordern Schulter herum. Sie iſt zu ſchüchtern, um hinaufzuſchauen, zu demüthig und auch mehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt. Der Alte iſt kühner als Mann und als Greis: wohin ſein Sinn ſteht, dahin blickt ſein Auge; auch ſcheint er für andre und nicht für ſich ſelbſt zu bitten. Das Mädchen flieht in ihr Inneres zurück und betet um das eigene Seelenheil. Sie hat ein ſehr liebliches Köpfchen, recht dazu gemacht, fromme Wünſche und liebende Ergebenheit auszudrücken.

Reinhold. Doch iſt ſie nicht das Vorzüglichſte auf dem Bilde.

Louiſe. Eins muß ja wohl zurückſtehen, obwohl ich es nicht gewahr werde und nicht wiſſen will. Lieber laſſen Sie mich von den himmliſchen Kindern ſprechen, die halb über den unteren Rand des Bildes hervorragen. Seht, das iſt nun die kindliche und die engliſche Andacht. Sie beten nicht, weil Kinder und Engel um nichts zu bitten haben: ſie betrachten nur in ihrem wonnevollen unſchuldigen Sinn. Der älteſte wieder anders wie der jüngere. Er ſchaut über ſich zu der Jungfrau und ihrem Sohne, den einen Finger über den Mund gelegt; ein Strahl von oben fällt in ſein

ſüßes trunkenes Auge, man ſieht ihn darin funkeln, er empfindet die Herrlichkeit ſchon, welche der Kleine kindlich anſtaunet, der mit ſeinen runden Wangen auf beiden Aermchen aufliegt.

Waller. Ja, liebe Freundin, es giebt viele Engel, die geiſtiger noch und geiſtlicher, und, wenn Sie wollen, weit mehr Engel ſind: aber ſo irdiſch und himmliſch zugleich ſind mir noch keine vorgekommen.

Louiſe. Es iſt wahr, ſie ſind Kinder der Erde in bunten Flügelchen. Sie haben einen eigentlichen Charakter, worüber die Söhne des Himmels hinweg ſind. Der Größere iſt ſanfter und männlicher, die Locken liegen ihm auch weicher und ordentlicher an; dem Kleinen ſträubt ſich das Haar ſo trotzig um das volle Geſichtchen. Man kann ſie nicht ohne Verlangen anſehen, aber dann leitet der älteſte mit ſeinem ſinnigen Blick den meinigen doch wieder in die Höhe; heiterer nur, denn alles, was kindlich iſt, erheitert ja die Seele.

Waller. Und ſo wäre der Kreislauf Ihrer Betrachtung vollbracht, und wenn ich Sie nicht mit einem Vorſchlage unterbreche, fangen Sie ihn von neuem an. Sie ſind unvermerkt in einen ſolchen Strom der Schilderung hineingerathen, daß Sie nichts weiter zu thun haben, als das Geſagte zu Hauſe niederzuſchreiben, damit Ihre Schweſter den Raphael nicht vermiſſe.

Louiſe. Wenn es mir nur unter der Feder nicht wieder erkaltet.

Waller. Ich habe für mein Theil darauf geſonnen, ihm auf eine andere Weiſe beizukommen.

Louiſe. So? Da iſt gewiß etwas von Poeſie dabei: mir däucht, Sie ſpielten vorhin darauf an.

Waller. Das Verhältniß der bildenden Künſte zur Poeſie hat mich oft beſchäftigt. Sie entlehnen Ideen von ihr, um ſich über die nähere Wirklichkeit wegzuſchwingen, und legen dagegen der umherſchweifenden Einbildungskraft beſtimmte Erſcheinungen unter. Ohne gegenſeitigen Einfluß würden ſie alltäglich und knechtiſch, und die Poeſie zu einem unkörperlichen Fantom werden.

Louiſe. Was ſie bei manchen Dichtern und manchen Leſern ſchon allzuſehr iſt.

Waller. Gut! ſie ſoll immer Führerin der bildenden Künſte ſeyn, die ihr wieder als Dollmetſcherinnen dienen müſſen. Nun ſind uns aber die Gegenſtände, welche der modernen Malerei in ihrem großen Zeitalter und auch nachher angewieſen wurden, ſo fremd geworden, daß ſie ſelbſt der Poeſie zu ihrer Dollmetſcherin bedarf.

Louiſe. Allerdings haben die Proteſtanten im allgemeinen für manche katholiſche Vorſtellungsarten einen etwas proſaiſchen Geſichtspunkt.

Waller. Der Katholik hat ihn auch, wenn er ſeine Religion nicht liberal und menſchlich behandelt. Wir müſſen uns erſt bewußt ſeyn, daß wir etwas ſelbſt in uns erſchaffen, ehe wir uns erlauben, es durch ein dichteriſches Spiel zu veredeln. Ein ſchöner Gottesdienſt kann nie Aberglaube ſeyn: aber die prieſterliche Zaubermacht wird dadurch am ſtärkſten bewährt, daß ſie den Menſchen das Häßliche, Lächerliche, Armſelige in Heiliges verwandelt.

Louise. Es wäre also schon Liberalität von den Päbsten und andern kirchlichen Häuptern gewesen, wenn sie die Talente großer Künstler zur Auszierung der Tempel aufboten?

Waller. Unstreitig; sie war aber durch den allgemeinen Pomp des Ceremoniendienstes viel früher vorbereitet. Auf jeden Fall verdanken wir ihr einige von den eigenthümlichsten Schöpfungen der modernen Kunst. Ich habe es oft beklagen hören, daß die großen Maler immerfort Madonnen, heilige Familien, Apostel, Heilige, Himmelfahrten und so weiter gemalt. Nach meinem Bedünken ist es vielmehr ein unschätzbarer Vortheil, einen bestimmten mythischen Kreis zu haben, wo die Gegenstände schon bekannt und von lange her malerisch organisirt sind, und die Aufmerksamkeit sich daher um so ungetheilter auf die Behandlung richten kann.

Reinhold. Indessen sehen wir, daß die heutigen Künstler Himmel und Erde bewegen, um aus dieser Beschränkung herauszukommen. Sie versteigen sich in die klassische Mythologie und Geschichte, oder plagen sich mit Allegorie, oder, wenn sie recht nordische Naturen sind, lassen gar die Geister Ossians im Nebel erscheinen.

Waller. Das erste thaten die Meister der schönsten Periode auch zuweilen zur Abwechselung; doch blieb die Religion mit ihren Geschichten immer ihre Hauptbeschäftigung, so wie sie ihnen fast ausschließend Beschäftigung gab. Man hat es noch nicht erlebt, daß die große Geschichtmalerei in einem protestantischen Lande recht geblüht hätte.

Reinhold. Der politiſche Enthuſiasmus müßte ihr dann irgendwo ein neues weites Feld und eine ruhmvolle öffentliche Beſtimmung öffnen.

Waller. Sie würde freilich dadurch aus der Verlegenheit gezogen, meiſtens für ein gelehrteres Privatintereſſe zu arbeiten, welches niemals popular werden kann. Allein das Nationalgefühl und die ſtolze Erinnerung an vollbrachte große Thaten werden nie etwas übermenſchliches erſinnen. Wenn der Künſtler auf dieſes alſo nicht ganz Verzicht thun will, ſo iſt er auf die Alternative reducirt, die Ideale einer ausgeſtorbenen Götterwelt zu wiederholen, oder den göttlichen und heiligen Perſonen eines noch beſtehenden und wirkenden Glaubens fortbildend zu huldigen. Ich habe dieſen Glauben, und die daran geknüpften Ueberlieferungen und Sagen als ſchöne freie Dichtung zu nehmen verſucht, und mir nicht gerade einzelne Gemälde, aber hergebrachte Gegenſtände dazu gewählt. Die Poeſie beweiſet auf dieſem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit, und es würde ſie ſelbſt vielleicht nicht gereuen, wenn ſie darauf fortginge.

Louiſe. Sehen Sie, Reinhold! Die Verwandlung von Gemälden in Gedichte, wovon ich ſagte. Laſſen Sie uns doch hören, Waller.

Waller.

Der engliſche Gruß.

Die Jungfrau ruht, nur Demuth ihr Geſchmeide,
Im Abendſchatten an der Hütte Thor.
Sie weiß nicht, daß ſie Gott zur Braut erkohr,
Doch ſtilles Sehnen iſt ihr Seelenweide.

Da ſieh! ein Jüngling tritt im lichten Kleide,
Den Palmenzweig in ſeiner Hand, hervor.
Voll ſüßen Schauers bebet ſie empor;
Denn ſeine Stirn iſt Morgenroth der Freude.
Gegrüßt, Maria! tönt ſein holder Mund,
Und thut das wundervolle Heil ihr kund
Wie Kraft von oben her ſie ſoll umwallen.
Und ſie, die Arm' auf ihre Bruſt gelegt,
Wo ſichs geheim und innig liebend regt,
Spricht: Mir geſchehe nach des Herrn Gefallen!

Chriſti Geburt.

»Mein ſüßes Kindlein, wüßt' ich Dein zu pflegen!
Ich bin noch matt, doch ruh am Buſen warm;
Die Nacht iſt dunkel, klein die Hütt' und arm:
Sie mußten dich in dieſe Krippe legen.«
So ſprach Maria; draußen rief's dagegen:
»Laßt uns hinein, wir wollen keinen Harm!
Uns wies hieher der Engel froher Schwarm,
Verkündigend den neugebohrnen Segen.«
Das Dach empfängt ſie, und ein göttlich Licht,
Wie um ihn her die frommen Hirten treten,
Entſtrahlt des kleinen Heilands Angeſicht.
Sie ſtehn, ſie ſchaun, ſie jubeln, preiſen, beten;
Der Jungfrau mütterliche Seel' erfüllt
Sich mit dem Gotte, den ihr Schooß enthüllt.

Die H. H. drei Könige.

Aus fernen Landen kommen wir gezogen;
Nach Weisheit ſtrebten wir ſeit langen Jahren,
Doch wandern wir in unſern Silberhaaren;
Ein ſchöner Stern iſt vor uns her geflogen.
Nun ſteht er winkend ſtill am Himmelsbogen:
Den Fürſten Juda's muß dieß Haus bewahren.
Was haſt Du, kleines Bethlehem, erfahren?
Dir iſt der Herr vor allen hoch gewogen.

Holdſelig Kind, laß auf den Knie'n Dich grüßen!
Womit die Sonne unſre Heimat ſegnet,
Das bringen wir, obſchon geringe Gaben.
Gold, Weihrauch, Myrrhen liegen Dir zu Füßen;
Die Weisheit iſt uns ſichtbarlich begegnet,
Willſt Du uns nur mit Einem Blicke laben.

Die heilige Familie.

Den Schöpfer, der die Erde neu geſtaltet,
Gebenedeite! haſt Du ihr gegeben.
Du darfſt Dein Aug' als Anvermählte heben
Zum Vater aller, der im Himmel waltet.
Ein guter Greis, deß Treue nie veraltet,
Steht euer Pfleger väterlich daneben.
In deinem Sohne glüht ein heilig Leben,
Das ſpielend ſich auf Deinem Schooß entfaltet.
Mehr Lieb' als Kinder zu einander tragen,
Spricht des Genoſſen feurige Gebehrde,
Dem Jeſus zarte Händ' entgegen breitet.
Der braungelockte Knabe ſcheint zu fragen:
Was thu' ich, daß ich Deiner würdig werde?
Gern ſterb' ich, wenn ich Dir den Weg bereitet.

Johannes in der Wüſte.

Ein ſtarker Jüngling, kühn zur That und ſchnell,
Entreißt Johannes ſich bewohnten Stätten.
Er liebt, in öde Klüfte ſich zu betten,
Die Hüften gürtet ihm ein rauhes Fell.
Einfältig wird ſein Sinn, ſein Auge hell;
Nichts niedres kann ihn an die Erde ketten;
Und ſein Geſchlecht vom Untergang zu retten,
Sucht er in ſich der Gottheit Lebensquell.
Er ſitzt am Felſen, deſſen Born ihn tränket,
Da ſteigt vor ſeiner Seel' empor ein Bild,
Das er mit ſel'gem Staunen überdenket.

Es iſt des Menſchen Sohn, ſo groß als mild.
Der ernſte Seher hält ſein Haupt geſenket:
Ach, gegen dich, wie bin ich ſtreng' und wild!

MATER DOLOROSA.

Der Blutaltar, für Gottes Lamm bereitet,
Hat ſein geweihtes Opfer ſchon empfangen;
Und reuevolle Brüder zu umfangen,
Hält Chriſt am Kreuz die Arme ausgebreitet.
Er ſieht voll Huld, die ihn hinaus begleitet,
Der Treuen Schaar in namenloſem Bangen:
Sie ſchaun auf ihn mit ſchmerzlichem Verlangen,
Was noch ſein Wink für Tröſtung ihnen deutet.
Der Mutter Antlitz blaßt in Todesſchauer,
Die thränenloſen Augen ſind verglommen,
Ihr ſtummer Mund vermag nicht mehr zu flehen.
Kein ſterblich Weib erfuhr ſo tiefe Trauer.
Das prophezeit' ihr einſt das Wort des Frommen:
Es wird ein Schwert durch Deine Seele gehen.

Die Himmelfahrt der Jungfrau.

»Wie iſt mir? Wonne blitzt von Gottes Throne,
Und hat mit ſüßen Banden mich umſchlungen.
Mein Sehnen iſt die Himmel durchgedrungen:
Ich ſeh' den Vater bei dem theuern Sohne.
Hinan! hinan! auf daß ich bei euch wohne,
Vom Zug der Liebe leicht emporgeſchwungen!
Ihr Heil'gen, die ihr treu mit mir gerungen,
Glaubt, liebet, hofft und einſt empfaht die Krone.«
Und wie ſie ſo auf Wolk' und Duft entſchwindet,
Umlächeln ſie des Himmels jüngſte Söhne;
Schon weichen unter ihrem Fuß die Sonnen.
Im Lichte wird ein neues Licht entzündet,
So ſtrahlt die Braut, verklärt in reiner Schöne,
Und ruht nun liebend an der Liebe Bronnen.

Die Mutter Gottes in der Herrlichkeit.

Dir neigen Engel ſich in tiefer Feier,
Und Heil'ge beten, wo Dein Fußtritt wallt:
Glorreiche Himmelskönigin! Dir hallt,
Die Gott beſaitet hat, der Sphären Leier.
Dein Geiſt blickt ſichtbar göttlich durch den Schleier
Der unverwelklich blühenden Geſtalt;
Du trägſt ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier.
O Jungfrau! Tochter deß, den Du gehegt!
Dein Schooß ward zu dem Heiligthum erwählet,
Wo ſelbſt ihr Bild die Gottheit ausgeprägt.
Dein Leben hat das Leben neu beſeelet.
Die ew'ge Liebe, die das Weltall trägt,
Iſt unauflöslich uns durch Dich vermählet.

Louiſe. Ach, da haben wir endlich unſern Raphael!

Reinhold. Und ich müßte mich ſehr irren, wenn Sie nicht bei dem vorletzten Sonett an die Himmelfahrt der Jungfrau von Guido Reni zu Düſſeldorf, und bei Johannes dem Täufer an den ebenfalls dort befindlichen gedacht hätten, der bald dem Andrea del Sarto, bald dem Raphael zugeſchrieben wird.

Louiſe. Und bei der Geburt Chriſti hatten Sie gewiß Correggio's Nacht vor Augen. Aber wie konnten Sie in dieſer poetiſchen Gallerie die holde Magdalena auslaſſen?

Waller. Ich habe ſie nicht vergeſſen, allein ich wollte ſie nicht gerade zu in jene heilige Reihe ſtellen. Bemerkten Sie doch ſelbſt vorher, daß man über dieſen Gegenſtand ſo leicht frivol wird.

In unbewahrter Jugend frischer Blüthe
Riß Magdalena ihre Schönheit hin;
Den edlen Geist berückt ein weicher Sinn,
Daß sie in ungeweihten Flammen glühte.
Sie hört den Heiland, und die ernste Güte,
Die aus ihm spricht, wird ihres Heils Beginn.
Zu seinen Füßen sinkt die Sünderin,
Mit tief zerrißenem schmachtenden Gemüthe.
Entblößt vom Schmucke liebt sie nun, allein,
Den Arm gelehnt an blaß geweinte Wangen,
Betrachtungen der Buße nachzuhangen.
Ja, fromme Huldin! flieh in Wüstenei'n
Verbirg der Welt den Anblick deiner Schmerzen:
Denn sonst bethört noch deine Reu' die Herzen.

Louise. Bis zur letzten Zeile haben Sie sich strenge gehalten; und wer weiß, wenn das Sonett nicht einen Schluß hätte haben müssen, Sie wären ohne alle Weltlichkeit durchgeschlüpft. — Müßte sich nicht viel dergleichen und von größerem Umfange zur Verherrlichung der heiligen Geschichte und der Legenden dichten lassen?

Walter. Wer soll es thun? In Deutschland wohnen der Katholicismus und die Poesie eben nicht unter Einem Dache beisammen. Protestantische Dichter haben sich zwar in England und Deutschland zum Theil mit ausgezeichnetem Geiste an Gegenstände ihres Glaubens gewagt; allein nach der Natur der Sache konnte es selbst einem Milton, einem Klopstock damit nicht recht gelingen. Durch die Reformation wurde das erneute Christenthum von seiner Vorzeit abgeschieden, und eine mythische Welt hinter ihm vernichtet. Auf ge-

an. Niemanden konnte es einfallen, daß der Olympiſche Jupiter dem Phidias geſeſſen habe.

Louiſe. Aber Homer ſah ihn doch gewiß von der Joniſchen Küſte herüber auf dem wolkigen Gipfel des Olymp ſitzen.

Waller. Damit ich das Geſchenk Ihrer Skizze mit etwas erwiedre, lieber Freund, hören Sie meine Legende von Ihrem Schutzpatron.

Sanct Lucas ſah ein Traumgeſicht:
Geh! mach dich auf und zögre nicht,
Das ſchönſte Bild zu malen.
Von deinen Händen aufgeſtellt,
Soll einſt der ganzen Chriſtenwelt
Die Mutter Gottes ſtrahlen.

Er fuhr vom Morgenſchlaf empor,
Noch tönt die Stimm' in ſeinem Ohr;
Er rafft ſich aus dem Bette,
Nimmt ſeinen Mantel um und geht,
Mit Farbenkaſten und Geräth
Und Pinſel und Palette.

So wandert er mit ſtillem Tritt,
Nun ſieht er ſchon Mariens Hütt'
Und klopfet an die Pforte.
Er grüßt im Namen unſers Herrn,
Sie öffnet und empfängt ihn gern
Mit manchem holden Worte.

«O Jungfrau, wende deine Gunſt
Auf mein beſcheidnes Theil der Kunſt,
Die Gott mich üben laſſen!

Wie hoch geſegnet wär ſie nicht,
Wenn ich dein heil'ges Angeſicht
Im Bildniß dürfte faſſen!« —

Sie ſprach darauf demüthiglich:
Ja, deine Hand erquickte mich
Mit meines Sohnes Bilde.
Er lächelt mir noch immer zu,
Obſchon erhöht zur Wonn' und Ruh
Der himmliſchen Gefilde.

Ich aber bin in Magdgeſtalt;
Die Erdenhülle ſinkt nun bald,
Die ich auch jung verachtet.
Das Auge, welches alles ſieht,
Weiß, daß ich nie, um Schmuck bemüht,
Im Spiegel mich betrachtet. —

«Die Blüthe, die dem Herrn gefiel,
Ward nicht der flücht'gen Jahre Spiel,
Holdſeligſte der Frauen!
Du ſiehſt allein der Schönheit Licht
Auf deinem reinen Antlitz nicht,
Doch laß es andre ſchauen.

Bedenke nur der Gläub'gen Troſt,
Wann du der Erde lang' entflohſt,
Vor deinem Bild zu beten.
Einſt tönt dir aller Zungen Preis,
Dir lallt das Kind, dir fleht der Greis
Sie droben zu vertreten.« —

Wie ziemte mir ſo hoher Lohn?
Vermocht' ich doch den theuern Sohn
Vom Kreuz nicht zu entladen.

Es mußte manch Jahrhundert lang
Der Andacht und dem Liebesdrang
Ein ſchwacher Umriß gnügen.

Doch endlich kam Sanct Raphael,
In ſeinen Augen glänzten hell
Die himmliſchen Geſtalten.
Herabgeſandt von ſel'gen Höhn,
Hatt' er die Hehre ſelbſt geſehn
An Gottes Throne walten.

Der ſtellt' ihr Bildniß, groß und klar,
Mit ſeinem keuſchen Pinſel dar,
Vollendet, ohne Mängel.
Zufrieden, als er das gethan,
Schwang er ſich wieder Himmel an,
Ein jugendlicher Engel.

Reinhold. Tauſend Dank! Und die erſte Madonna, die mir gelingt, ſoll dem heiligen Lucas und dem heiligen Raphael gemeinſchaftlich geweihet ſeyn.

XX.

Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriſſe.

1799.

Nichts iſt gewöhnlicher unter uns als Kupferblätter und Blättchen zu Gedichten, beſonders zu Schauſpielen und Romanen, theils zu den Ausgaben derſelben, theils zu Taſchenbüchern in den kleinſten Formaten. In ſolchen embryoniſchen Geburten erſchöpft ſich die Kunſt, und bringt ſelten etwas reiferes und ausgewachſenes hervor. Dieſer Geſchmack iſt wohl ſchwerlich irgendwo ſo herrſchend geworden, und hat ſich zu einer Art von Syſtem ſo ausgebildet, als in Deutſchland. Den Italiänern liegt ein größerer Maaßſtab für Kunſtwerke zu nahe, als daß das Zwerghafte und Kleinliche viel Eingang bei ihnen finden könnte. Die Engländer haben die Verzierungen mit Kupfern, wie überhaupt den typographiſchen Luxus, mehr ins große getrieben, und beſtechen

wenigſtens durch mechaniſche Sauberkeit und Eleganz das Auge.

Aber wer wird unſern Kupferblättchen eine ſo verwerfliche Abſicht Schuld geben, ſchnöde wie ſie meiſtens hingekratzt ſind? Dann die ungünſtige Oktavform. Skizzen darin zu machen, wäre ein gutes Studium zu ſolchen Altarblättern, wo der Maler wenig Breite hat, und in eine unverhältnißmäßige Höhe gehen muß. Und endlich: was ſtellen ſie gewöhnlich zur Schau? Figuren und Scenen, die einem gebildeten Menſchen in der Wirklichkeit ſehr gleichgültig ſeyn müßten, oder denen er gern aus dem Wege ginge, wenn es wegen ihrer unendlichen Alltäglichkeit nur möglich wäre. In der That, es wird darauf gerechnet, daß bei weitem die Meiſten, für welche dieſe Arbeiten beſtimmt ſind, in ihrem Leben kein ordentliches Kunſtwerk geſehen haben: denn wiewohl manche Stadt Deutſchlands herrliche Schätze der Kunſt verwahrt, ſo reiſen die Deutſchen doch ſelbſt in ihrem Vaterlande zu wenig, um dieſe Gelegenheit zu benutzen. Wie müßte einem zu Muthe werden, der in ſeiner demüthigen Abgeſchiedenheit jenes Gekritzel in den Almanachen immer für die edle Zeichen- und Malerkunſt gehalten hätte, und nun auf einmal in eine Gallerie, oder auch nur in ein Zimmer voll großer und ſchöner Kupferſtiche träte! — Aber ſoll nicht Kunſtſinn und Kunſtliebe einſtweilen durch kleine Reize angeregt werden? — Der dürftige Bücherzierrath iſt dazu ungefähr eben ſo tauglich, als Heiligenbilder, aus Marcipan gebacken, die Kinder zur Frömmigkeit vorzubereiten.

Das ist die eine Seite der Sache. Wenn man aber bedenkt, an was für Bücher und Dichtungen (wofern sie so heißen können) die Zeichner der Kupferstiche größtentheils gebunden sind, so wird man sie nicht nur entschuldigen, sondern finden, daß sie die traurigsten Aufgaben oft mit ungemeiner Geschicklichkeit ausgeführt haben. Menschenkenntniß, Psychologie und Moral waren die herrschenden und anerkannten Principien, besonders des Romans. Neuerdings hat es verlauten wollen, die Poesie wäre eine schöne Kunst, und die Romane gehörten so zu sagen mit zur Poesie. Da sind nun manche Beurtheiler in Verlegenheit, die jene alte Losung des Lobspruches nur noch in den Bart hinzumurmeln wagen, und doch schlechterdings nicht wissen, was an einem Roman zu loben seyn kann, wenn es nicht die Menschenkenntniß, die Psychologie und die Moral ist. Auch giebt es noch viele edle Gemüther, die den unnützen Genuß des Schönen und Geistreichen entweder für sündlich halten, oder gar keinen Begriff davon haben. Was blieb also den Zeichnern übrig, als mit den Schriftstellern in ihrer eignen Gattung zu wetteifern? Und welche Wunder von Psychologie haben sie in den engsten Raum zusammengedrängt! Einem zollhohen Figürchen konnte man seine ganze Erziehung ansehen, alles was es im Leben gethan und gelitten hatte. Hier konnte man recht eigentlich sagen, daß die geheimsten Triebfedern der menschlichen Seele auf der Breite eines Haares schweben. Zweifelt noch jemand, daß die Tugend glücklich, das Laster aber höchst elend macht? Man hält ihm ein Taschenbuch entgegen,

worin der Kupferstecher die irdische Laufbahn beider in einer Folge von Blättchen verzeichnet hat. Nach Art der poetischen Gerechtigkeit wurde eine schreckliche Grabstichel-Gerechtigkeit gehandhabt. Wir haben Kupferstiche zur Clarissa erhalten, wo die alte Kupplerin auf dem Todbette wirklich schon in ein Meerungeheuer verwandelt scheint. Bloß die Höllenfahrt fehlt noch. Mit Unrecht: denn von allen Argumenten gegen das Laster bleibt das von den höllischen Flammen immer das entscheidendste.

Freilich haben unsre Zeichner bei dieser unkünstlerischen Richtung eine frühere, ausländische, und also um so ansehnlichere Autorität für sich: ich meyne Hogarth. Die ausschweifende Schätzung dieses berühmten Mannes in seinem Vaterlande darf uns nicht über den wahren Werth seiner Werke verblenden. Die englische Nation hat so wenig große einheimische Talente in den zeichnenden Künsten aufzuweisen, daß sie auf die wenigen natürlich einen desto stärkeren Nachdruck legt. Sein künstlerisches Unvermögen, seine Blindheit für das Höchste unter dem Sichtbaren, das Schöne, hat Hogarth selbst durch seine angebliche Zergliederung der Schönheit unwiderleglich dargethan. Man könnte übrigens zugeben, er sey ein ausgezeichneter Kopf gewesen, und ihn doch für einen herzlich schlechten Maler halten. Der geistvolle Walpole, der, bei aller Vorliebe für Hogarth, sehr wohl einsah, wo es ihm fehlt, scheint ihm noch zu viel zuzugestehen, wenn er ihn mehr für einen Komödienschreiber mit dem Pinsel als für einen Maler angesehen wissen will. Komödien sollten lustig seyn. In Hogarth's Bildern ist alles häßlich und unpoetisch, oft die ekel-

hafteſte Anatomie moraliſcher Verweſung. Keine leichte Jovialität, nichts von jener abſoluten Willkühr, die den darſtellenden Geiſt über die Unſittlichkeit und Niedrigkeit des Dargeſtellten in eine reinere Region erhebt, und die ſcherzende Frechheit der alten Komödie ſo großartig macht *). Man erklärt uns mühſam alle Abſichten und Anſpielungen, man weiſt uns mit Fingern darauf

*) Obiges Urtheil über Hogarth hatte ich nach ſorgfältiger und wiederhohlter Betrachtung der Kupferſtiche gefällt. Außerhalb England wird vielleicht kein einziges Originalbild dieſes Malers aufbewahrt. Seitdem hatte ich Gelegenheit, davon eine ſo große Menge zu ſehen, als man ſelten beiſammen ſieht, weil die einzelnen Stücke in Privat-Sammlungen, zum Theil auf Landſitzen zerſtreut ſind. Im Frühling des Jahres 1814 hatten ſich die Liebhaber und Beſitzer vereinigt, ihre Bilder auf einige Zeit herzuleihen, ſolchergeſtalt eine Hogarthiſche Gallerie zu bilden, und dem Londoner Publicum den Zutritt zu dieſer Ausſtellung zu öffnen. Ich gerieth in Erſtaunen. So gar ſchlecht hatte ich mir die Farbengebung doch nicht vorgeſtellt. Die Farben ſind buntſcheckig und dabei kraftlos; alles iſt flach und ohne Rundung. Bei dieſer Bewandtniß der Sache wird den Malereien Hogarth's durch die Uebertragung in einen Kupferſtich eigentlich geſchmeichelt. Um den berühmten Maler, deſſen Bilder in England, ſo zu ſagen, mit Gold aufgewogen werden, ja nicht Unrecht zu thun, muß ich von dem allgemeinen Urtheil über den Geiſt ſeiner Compoſitionen einige wenige Blätter ausnehmen, z. B. die herumziehenden Komödianten in einer Scheune, den Muſiker in Verzweiflung, in welchen wirklich ausnahmsweiſe komiſche Laune ſich kund giebt.

Anm. z. n. Abdruck.

hin, damit wir es auch ja merken, was hier zu bewundern ist. Ich für mein Theil, wenn ich Witz besäße, und zwar solchen, der nicht erst durch einen Vorsatz herausgedrückt zu werden braucht, sondern eine überströmende Ader, die sich in gleichsam elektrischen Schlägen ihrer Fülle entledigt, so wollte ich ihn schon besser anwenden, als zu einem weitläuftigen Commentar über die schwerfällige satirische Prosa des Englischen Malers. Doch das Commentiren haben die Deutschen nun einmal in der Art, selbst die witzigen *).

---

*) Hier möge Platz finden, was ich kurz darauf über Lichtenbergs Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche sagte.

»Seit in dem vorhergehenden Aufsatze die den Hogarth betreffende Stelle geschrieben ward, hat Deutschland an dem Erklärer seiner Bilder einen der sinnreichsten Schriftsteller verloren. Er hatte gerade eine schalkhafte Note mitten durchgeschnitten, als die Parce seinen Lebensfaden entzwei schnitt, und man kann gewiß nicht sagen, daß er seinen Witz und seine liebenswürdige Laune überlebt habe. Die fünfte Lieferung der Kupferstiche zeigt noch deutlicher als die vorhergehenden die platte Tendenz der Hogarthischen Gattung; der erst seit Lichtenbergs Tode erschienene Text dazu zeigt dagegen um so ausgezeichneter die Feinheit, womit er sie liberalisirt, die Bereitwilligkeit aus eigenen Mitteln zuzubüßen, wo ihn sein Committent im Stiche läßt, die Kunst der Wendungen und Uebergänge, um seine Anmerkungen zu einem beziehungsvollen und reichen Ganzen zu erweitern. Freilich können unter solchen Umständen seine Einfälle nicht immer das Ansehen freiwilliger und augenblicklicher Entstehung haben, sie gerathen zuweilen ins Spitzfindige, Weithergehohlte und Verworrene.

Hogarth wurde Vorbild und zum Theil Quelle für die unzähligen Caricaturenzeichner, die sich vor dem Fehler der moralischen Zwecke ziemlich zu hüten wissen. Da sie für die Volksbelustigung arbeiten, so bemühen sie sich bestens komisch zu seyn, und wenn das Behagen an eigner Laune dazu hinreichte, wären sie es auch gewiß. Leider sind aber ihre Ausgeburten großentheils plumpe Einfälle, mit plumper Hand ausgeführt: man muß eben den Ergötzlichkeiten des Geistes nur zur Erleichterung der Verdauung obliegen, um sie witzig zu finden. In Frankreich erzeugte zu Anfange der Revolution die damals noch herrschende Anglomanie ebenfalls Caricaturen; ich erinnere mich einiger, die von Seiten

---

Ueberhaupt hat Lichtenberg dem Hogarth so viel geliehen, daß man bei einem Urtheil über diesen wohl auf seiner Hut seyn muß, die Grundfäden von dem feineren Einschlage des Auslegers zu unterscheiden. Wer die Fortsetzung des unvollendeten Werkes unternehmen wollte, müßte sich selbst sogleich für einen witzigen Kopf erklären: eine Maaßregel, die wenn man sie nicht recht durchzusetzen weiß, dazu führt, von andern für das gerade Gegentheil erklärt zu werden; welches allerlei unangenehme Namen trägt. Hier gilt es, den Wein selbst anzapfen, nicht bloß wie ein Böttiger das leere Faß vor sich hinrollen, worin so oft die angeblich litterarische Thätigkeit besteht.« —

Das Letzte bezieht sich auf eine angekündigte Fortsetzung von anderer Hand. Man gab mir damals Schuld, ich hätte durch einem leichten Scherz die ganze Unternehmung vereitelt. Das wäre doch eine Wirkung gewesen!

Anm. z. n. Abdruck.

Eigen iſt es, daß die Kupferſtich-Liebhaberei ſich ſo beſonders auf den Roman gerichtet hat. Und nicht bloß unter uns: auch auf Engliſchen Blättern ſieht man Lotte im Werther Butterbrodt ſchneiden. Bei keiner Dichtart iſt doch die Sache ſo bedenklich, als gerade bei dieſer. Daß ſie gewöhnlich das Coſtum des Tages fodert, (ein Umſtand, wegen deſſen der Dichter ſich auch vor allzu beſtimmter Angabe der Kleidungen zu hüten hat, und nur das erwähnen darf, was in der Mode ewig und allgemein gültig iſt, wie blaßrothe Schleifen, weiße Negligé's, Strohhüte und dergleichen;) und daß die ſo bald veralteten Trachten hernach eine Störung verurſachen, iſt noch das geringſte. Ein Roman könnte vortrefflich ſeyn, und keinen einzigen tauglichen Moment für die maleriſche Darſtellung enthalten. Es würde hingegen keine ſonderliche Tiefe verrathen, wenn ſich alles darin ſichtbar machen ließe. Gerade das bedeutendſte kann oft in der äußeren Erſcheinung am wenigſten mit Evidenz hervortreten. Der Roman iſt beſtimmt, die zarteren Geheimniſſe des Lebens, die nie vollſtändig ausgeſprochen werden können, in reizenden Sinnbildern errathen zu laſſen. Die Poeſie ſchmiegt ſich hier vertraulich an die Wirklichkeit an, und haucht ihr eine höhere Seele ein. Es iſt nicht mehr die bloße Wirklichkeit, aber ſie ſoll es noch ſcheinen. Es giebt keine Brücke, die den bildenden Künſtler aus ſeinem Gebiet in den Mittelpunkt einer ſolchen Dichtung hinüberführen könnte, und ſo ſollte er ſich auch für zu gut halten, an ihren äußerſten Gränzen herumzuſchleichen.

Wo der Dichter dem Zeichner eigentlich die Hand

bietet, wo bestimmter Umriß und Gruppirung für die Fantasie ist, wo sich schöne kräftige Gestalten, nicht von zweifelhafter oder verwickelter Deutung, in idealischem Costum entschieden bewegen: da wird der Wink selten verstanden und benutzt. Welch eine Reihe von Bildern ließen sich nach Goethe's neuem Pausias und seinem Blumenmädchen entwerfen! Das Getümmel des Gastmals könnte von der ruhigeren Gruppe des Sängers und seiner Geliebten eingefaßt werden, wie er von ihren Blumenketten umstrickt ihr zu Füßen sitzt; und selbst in dieser Gruppe würde der erfindsame Blick eine Mannichfaltigkeit von Wendungen und Abstufungen sehen, die ohne Wiederholung in mehreren Bildern entfaltet werden könnte. Nur auf so gar winzigen Blättchen müßte es nicht geschehen, das versteht sich: von diesen und für diese ist kein Heil zu hoffen, und man möchte sie also nur ein für allemal den Kinderfibeln überlassen.

Daß das Gedicht des Zeichners über das Werk des Dichters nicht vollständig verstanden werden kann, ohne daß man sich an dieses erinnert, ist wohl kein hinreichender Grund, die Gattung ganz zu verwerfen. Ein scharfsinniger Kenner hat vor kurzem auf die so oft vernachläßigte Foderung gedrungen, daß jedes Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen solle, und treffend die Wahl solcher Gegenstände gerügt, bei denen gerade das, worauf ihre Wirkung beruht, erst von dem Beschauer hinzugedacht und in das Bild hinein gelegt werden muß. Aber die Freiheit, manchen Umstand als bekannt vorauszusetzen, auf den er nur anspielen kann, wird doch dem Künstler bleiben müssen, wenn er nicht gar

zu enge eingeſchränkt werden ſoll. Ein ſolcher Kreis von Mythen oder Legenden iſt dann als das gemeinſchaftliche Gedicht eines Volkes oder Zeitalters zu betrachten, womit man die Bekanntſchaft jedem Einzelnen zumuthet. Eben jener Kunſtrichter hat den Begriff eines Cyklus von Gemälden ſehr belehrend ins Licht geſetzt, und gibt zu, daß in der cykliſchen Form Auftritte vorkommen dürfen, die erſt durch vorhergehende oder folgende ihre volle Deutung erhalten. Da, wo nicht unabhängige und ausgeführte Werke aufgeſtellt werden ſollen, ſondern wo eine Kunſt nur einen Theil ihrer Mittel gebraucht, um ſich mit einer andern zu verbrüdern, erſtreckt ſich die Befugniß natürlich noch weiter. Warum ſollte es nicht eine pittoreske Begleitung der Poeſie, nach Art der muſikaliſchen, geben können? Je ſtätiger ſie wäre, je liebevoller der Zeichner das Ganze des Gedichts umfaßte, deſto kühner dürfte er auch werden, deſto mehr ſich mit ganzer Seele auf die Seite werfen, wo er reich und mächtig iſt, und den Dichter für das Uebrige ſorgen laſſen. So erhielte man das ſeltene aber entzückende Schauſpiel des Zuſammenwirkens zweier Künſte, in Eintracht und ohne Dienſtbarkeit. Der bildende Künſtler gäbe uns ein neues Organ den Dichter zu fühlen, und dieſer dollmetſchte wiederum in ſeiner hohen Mundart die reizende Chifferſprache der Linien und Formen.

Ein Engliſcher Bildhauer, John Flaxman, hat dieſen Gedanken in zahlreichen Sammlungen von Umriſſen zu Dante's göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyſſee, und zu den Tragödien des Aeſchylus, mit ſo viel Verſtand,

Geiſt, und klaſſiſchem Schönheitsſinne ausgeführt, daß man ihn in ſeiner Gattung Erfinder nennen, und wünſchen muß, er möge bald glückliche und ſelbſtändige Nachfolger darin finden. Dieſe Werke führten mich durch den Gegenſatz mit der herrſchenden einheimiſchen Praxis auf obige Betrachtungen. Leider ſind ſie in Deutſchland ſo ſelten, und ſollen es nunmehr auch in Rom geworden ſeyn, daß ich bei dieſem Aufſatze nicht auf Leſer rechnen darf, die ſchon damit bekannt wären. Meine Abſicht kann alſo auch nicht ſeyn, zum Genuß der Beſchauung einzuladen, die mich ſo oft im Zauberkreiſe des Künſtlers gefangen hielt, und die einzelnen Compoſitionen gemeinſchaftlich mit meinem Leſer durchzugehen. Ich muß mich damit begnügen, ſie im allgemeinen zu charakteriſiren, ſo viel es ſich thun läßt, und meine Bemerkungen über die ganze Gattung mitzutheilen.

Zuvörderſt ſcheint mir für die maleriſche Begleitung eines Dichters der bloße Umriß viel bequemer und brauchbarer als die ausgefüllte Zeichnung. Bei dem ökonomiſchen Empfehlungsgrunde, daß ſo viel Arbeit und Koſten erſpart werden, will ich mich nicht weiter aufhalten, ob er gleich keinesweges unbedeutend wäre, wenn man in dieſer Art etwas erhebliches für die möglichſte Verbreitung eines beſſeren Geſchmacks unternehmen wollte. Wie unnütz wird ſo manches Buch durch wenig geleckte Blätter in punktirter Manier vertheuert, die man ſich im Augenblick müde geſehen hat! Der weſentliche Vortheil iſt aber der, daß die bildende Kunſt, je mehr ſie bei den erſten leichten Andeutungen ſtehen bleibt, auf eine der Poeſie analogere Weiſe wirkt.

Ihre Zeichen werden faſt Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Fantaſie wird aufgefodert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung ſelbſtändig fortzubilden, ſtatt daß das ausgeführte Gemälde ſie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt. Die Bemerkung iſt nicht neu: ſchon Hemſterhuys hat den großen Reiz flüchtig entworfener Skizzen dadurch erklärt. So wie die Worte des Dichters eigentlich Beſchwörungsformeln für Leben und Schönheit ſind, denen man nach ihren Beſtandtheilen ihre geheime Gewalt nicht anmerkt, ſo kommt es einem bei dem gelungenen Umriß wie eine wahre Zauberei vor, daß in wenigen und zarten Strichen ſo viel Seele wohnen kann. Zwar muß man ſeine Fantaſie ſchon maleriſch geübt und vollſtändige Kunſtwerke viel geſehen haben, um dieſe Sprache geläufig leſen zu können. Daher iſt auch die Liebhaberei für bloße Contourzeichnungen ungleich ſeltner. Vielen iſt die Licht- und Schattentinte des Kupferſtichs ſchon eine zu ſtarke Abſtraction: ſie möchten ihn, wie Kinder, illuminirt haben, weil ſie ſich einen blauen oder grünen Rock nicht anders vorſtellen können, als wenn ſie ihn vor Augen ſehen.

Doch dieß iſt nicht alles. Was der Zeichner aus der Poeſie für ſich nehmen kann, ſind eigentlich die in Handlung geſetzten Weſen, die er nach ihrem Charakter geſtaltet. Den Grund, worauf ſie ſich bewegen, gibt der Dichter nur ſo viel an, als gerade nöthig iſt, weil die Stärke ſeiner Darſtellung gar nicht im Gleichzeitigen und Beharrenden liegt. In der ausgeführten Zeichnung aber wird Scene und Umgebung mit eben der Beſtimmt-

heit abgebildet, wie die Figuren ſelbſt, und zwar nach den Bedürfniſſen der Beleuchtung und Perſpective. Die Aufmerkſamkeit des Betrachters wird alſo auf die Theile zerſtreut, die weit mittelbarer vom Dichter veranlaßt ſind, als die rein characteriſtiſchen Züge in den Umriſſen der bewegten Gruppen. Dieß iſt der Punkt, wo die Strahlen der beiden Künſte einander kreuzen und jenſeits deſſen ſie wieder divergiren. Zeichnung kann man der Poeſie gewiſſermaaßen zuſchreiben, aber weder Helldunkel noch Farbengebung anders als in metaphoriſcher Bedeutung. Nur die descriptive poetry etwa gibt ſich mit Luftperſpectiv ab, und es iſt ihr ſo damit gelungen, daß das Nächſte wie das Entfernteſte in gleich unbeſtimmter und haltungsloſer Dämmerung verſchwimmt. Es begreift ſich auch, wie viel freiere Hand ſelbſt für die Anordnung und Gruppirung der Figuren der Zeichner behält, wenn er das Local nur ganz leicht und wie ſymboliſch andeuten darf. Endlich wird die Fantaſie ſie viel dreiſter zu den vorhergehenden und nachfolgenden Handlungen begleiten, als wo ihr die Schranken eines völlig decorirten Schauplatzes entgegenſtehen.

Alle dieſe Vortheile hat Flaxman meiſterhaft benutzt. Keine überflüßigen Striche, auch nichts von jenen Schwungzügen, die bloß zur Verbindung dienen, und die man ſich bei flüchtigen Entwürfen erlaubt, oder auch wohl, um ihr Feuer zu beweiſen, mit Fleiß anbringt. Alles iſt mit dem wenigſten gemacht; ſeine Umriſſe vereinigen die bedeutſame Keckheit des erſten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit einer ausgeführten Behandlung. Er ſchreibt den menſchlichen Körper

in ſeinen verſchiedenſten Beſtimmungen und Anſichten mit Sicherheit hin, ohne ſich dabei, wie meiſtens die fertigen Schreiber, Schnörkel an den Buchſtaben angewöhnt zu haben.

Ferner in der Wahl der Dichter ſowohl als der einzelnen Gegenſtände aus ihnen, zeigt der Künſtler ein richtiges Urtheil, und, wenn man ſo ſagen darf, ein plaſtiſches Dichtergefühl. Zwar iſt mit dieſen dreien keineswegs der Kreis derer geſchloſſen, die einer pittoresken Begleitung fähig ſind; noch auch mit den gelieferten Skizzen der ganze Reichthum an Scenen, welche ſie darbieten, erſchöpft: aber günſtigere Dichter für ein ſolches Unternehmen konnte er doch ſchwerlich finden; und er hat ſo gewählt, daß er bei jedem etwas in einem eigenen Stil leiſten konnte. Aus dem Homer Gegenſtände zu Gemälden zu nehmen, iſt vielfältig mit antiquariſcher und artiſtiſcher Wärme empfohlen worden. Daß Homer, nach Winkelmanns Ausdruck, nicht in Bildern ſpricht, ſondern fortſchreitende Bilder gibt, fühlten gewiß auch die Alten, wie unter anderm die Anekdote von der Idee des Phidias zum Olympiſchen Jupiter zeigt. Unter den Tragikern verdiente Aeſchylus unſtreitig den Vorrang, wenn die ſtrenge Hoheit der idealiſchen Bühne der Griechen ſichtbar gemacht werden ſollte. Darſtellungen aus den Tragödien des Sophokles hätten ſich mehr dem milderen gemäßigteren Stil der Homeriſchen nähern müſſen. Was den Dante betrifft, ſo war das bekanntlich ſchon Michelangelo's Wahl, und Flaxman fand alſo den Gedanken dazu in der Kunſtgeſchichte aufgezeichnet. Allein an einem Engli-

ſchen Künſtler beweiſet es doch eine ungewöhnliche hohe Bildung, daß er, da er einmal einen modernen chriſtlichen Dichter wählen wollte, nicht bei ſeinem angebeteten Landsmann Milton ſtehen blieb, ſondern den nach der gemeinen Meynung finſtern und auf die geſchmackloſeſte Art wunderlichen Italiäner vorzog. Dem unbefangenen Urtheil iſt es allerdings einleuchtend, wie weit hier Milton, der das Chriſtenthum klaſſiſch idealiren wollte, gegen den großen Hierophanten des Katholicismus zurückſtehen muß. Die Figuren, womit Milton den Maler verſieht, laſſen ſich in einem Augenblick überſehen: die heilige Dreieinigkeit, deren Perſonen jedoch aus dem kindlichen Anthropomorphismus ſchon ſehr ins formloſe erweitert ſind; Adam und Eva mit ihrem langen Mantel von blonden Haaren; die Engel und Teufel, nicht wie die Tradition ſie gegeben, ſondern wie der Dichter nach eigenen Begriffen ſie umgeſtaltet hat, und ein paar allegoriſche Ungeheuer. Dante hingegen, bald der Raphael und bald der Michelangelo der Poeſie, wie ſeine Viſion überhaupt nichts geringeres als das Univerſum umfaßt, ſo ſtellt er auch eine vollſtändige Gallerie aller menſchlichen und göttlichen Charakter auf.

Zu jeder der vier Sammlungen macht ein Titelblatt, mit bedeutenden Sinnbildern geziert, den Eingang. Bei der göttlichen Komödie geht das Bruſtbild des Dichters aus Wolken hervor, unter ihm die verkleinerte Mißgeſtalt Lucifers, oberhalb ein Engel des Lichtes mit verbreiteten Fittigen und gehobenen Armen, Sterne zur Rechten und Linken. Dante iſt wie immer mit dem

Lorbeerkranze über der Florentiniſchen Mütze vorgeſtellt, mit ſinnender Miene, den Zeigefinger der rechten Hand an die Stirne gelegt. Der ſtete Hang zum Grübeln und die Kämpfe eines mühevollen Lebens haben auf dieſem Geſichte das Gepräge urſprünglicher Sonderbarkeit mit noch tieferen Furchen eingegraben: es iſt eins von jenen, deren Aehnlichkeit nicht leicht verfehlt wird. Der Zeichner hatte zwar das Recht, es etwas jugendlicher zu halten: denn nach der Dichtung fällt Dante's Wanderung durch die Geiſterreiche in ſein fünf und dreißigſtes Jahr. Er hat aber mit Bedacht mehr das Alter gewählt, in welchem Dante wirklich dichtete, und dadurch nicht bloß den Gegenſatz mit der Jugend Virgils und Beatricens gewonnen. Den Urheber des geheimnißvollen Werkes denkt man ſich unwillkührlich mit den Zügen ernſter Jahre: in dieſen Zügen erſcheint das Ringen nach heiligender Wahrheit, das ihn begeiſterte, aber noch nicht von den irdiſchen Mühſalen zur Vollendung hindurchgedrungen iſt.

Daß die Figuren Dante's und ſeiner Begleiter, erſt des Virgil, dann der Beatrice, nach der Natur der Sache ſo häufig wiederkommen müſſen, weil an ihre Fortſchritte alles übrige gereiht iſt, könnte eine große Unbequemlichkeit ſcheinen. Flaxman hat ſie jedoch, ohne den Reichthum ſeiner Erfindung erſchöpfen zu laſſen, überwunden und zu den Vortheilen, die darin liegen, vortrefflich benutzt. Dieſe ſchon bekannten Perſonen, als Zeugen der dargeſtellten Scenen, laſſen uns leichter die Deutung einer jeden finden: wir erblicken die Gegenſtände wie in dem Gedichte ſelbſt durch die Ver-

mittlung ihres Handelns und Betrachtens; die erſtaunensvolle Theilnahme, die naivere Gemüthbewegung iſt immer die des Dante, ruhiger und doch nicht weniger bedeutend ſteht der höhere Führer daneben. Das Coſtum der beiden Dichter, die Römiſche Toga, und der Mantel über einer anſchließenden Kleidung, welches in Dante's Zeitalter die bürgerliche Tracht war, ließ ſich ſehr gut brauchen: bis an das Kinn eingehüllt, ſcheinen dieſe Wanderer oft die andringenden Schrecken von ſich abhalten zu wollen, und nur die Lorbeerkränze verrathen, in welchem Sinne ſie ſolche Oerter der Qual beſuchen. Auf vielen Blättern ſind ſie Hauptfiguren, andre Male nur klein im Hintergrunde angegeben, und außer den epiſodiſch erzählten Geſchichten, wobei ſie nicht vorkommen, hat der Zeichner ſie von manchen Höllenſcenen, wobei ſie gegenwärtig ſind, durch den engeren Raum, den er umfaßt, mit Recht ausgeſchloſſen, weil es ihm nur darum zu thun war, eine Gruppe in ihrer ganzen Kraft hervorzuheben. Da Virgil ſeinen Freund erſt gegen Ende des Purgatorio verläßt, ſo will es etwas ſagen, daß die beiden immer charakteriſtiſch und doch mit beſtändiger Abwechſelung erſcheinen, die ſich wie ungeſucht darbietet. Mehrmals bildet ſchon ihr bloßes vereintes Fortſchreiten eine ſprechende Gegenwart.

In Beatricens Geſtalt iſt die verklärte Geliebte und die Heilige verſchmolzen: die himmliſche Weisheit hat die Mienen einer zarten Jungfrau, der gegenüber die Runzeln in Dante's Geſicht ſich erheitern. Ein Schleier wallt ihr hinten vom Haupte bis zu den Füßen

herab und verbindet ſich mit dem Kleide, das um Bruſt und Arme anſchließt, ſich dann erweitert, und unten fliegend in Falten bricht, da hingegen der ganze Wurf jener männlichen Gewänder durch ein paar ſtarke Striche beſtimmt wird. Auf ähnliche Art wie Beatrice ſind auch die andern weiblichen Weſen des Himmels: Matilda, die natürlichen und chriſtlichen Tugenden, und ſelbſt einmal die Jungfrau Maria, gekleidet; nur bleibt zuweilen der Schleier weg, und die Haare fliegen oder ſind in einen Wirbel gebunden. Dieſe Tracht iſt eine glückliche Auskunft zwiſchen dem Bedürfniß der Zeichnung und den Foderungen des Coſtums, welches für Sitten und Geiſt eines Zeitalters ſehr malend ſeyn kann, und es hier wirklich iſt: ohne nonnenhafte Verhüllung drückt ſich eine ſo eigne Jungfräulichkeit darin aus; unmöglich könnte man eine Griechiſch drappirte Frau für eine ſolche Grazie der Religion erkennen. Die ſchlanken Körper entfernen jeden irdiſchen Begriff, und die Formen zeichnen ſich, zum Beiſpiel bei dem Tanz der Tugenden um den ſymboliſchen Wagen, auf das beſcheidenſte hindurch.

Wenn von Wundern der Leidenſchaft und des Pathos die Rede iſt, ſo wird Ugolino genannt: eine von den Darſtellungen, die eigentlich weit über die Sphäre der Poeſie hinauswirken, weil menſchliches Gefühl die einzige Bedingung iſt, um aufs tiefſte von ihr erſchüttert zu werden. Hier erwarten wir daher unſern Künſtler, und nicht vergeblich. Man kennt den Ugolino von Reynolds aus dem Kupferſtiche: es iſt ein alter Mann, der hungert, aber es iſt nicht Ugolino. Ohne

die große Kluft zwiſchen einem ausgeführten Gemälde und einer Skizze zu vergeſſen, kann man doch wohl ſagen, daß Flaxman eine viel höhere Anſicht der Geſchichte gefaßt hat. Das erſte Blatt ſtellt die Gefangennehmung des Grafen und ſeiner Söhne vor. Er ſteht in der Mitte ganz nach vorn, an jeder Seite hat ihn ein bewaffneter Feind am Kragen und an den Knöcheln der Hände gepackt, die er zuſammenballt. Auch in dieſer Lage ſieht man den mächtigen, herrſchenden, unerſchütterlichen Mann; die Knaben vor ihm, die ſich brüderlich an einander ſchließen, ſind nach Alter und Leidenſchaft abgeſtuft: der eine niedergeſchlagen, der andre verzweifelnd, der dritte ergrimmt, der kleinſte kindiſch weinend. Die rechts andringenden rauhen Krieger zeigen uns die Gewaltthätigkeit jener kraftvollen Zeiten, der Erzbiſchof Ruggieri, der links herumſchleicht, die mönchiſche Einmiſchung in die bürgerlichen Parteiungen. Das zweite Blatt geht gleich zum andern Ende des Trauerſpiels im Kerker über:

Ich rief die Todten noch drei Tage lang,
Und tappte, blind ſchon, über jeder Leiche.

Die Söhne liegen neben einander ausgeſtreckt, der Vater über ihnen auf ſeinen Armen, in der Verkürzung, doch ſo, daß das Geſicht mit den erloſchenen offenen Augen, ganz ſichtbar, die furchtbare Mitte der Gruppe ausmacht.

Die Scene, wie Francesca da Polenta mit ihrem Verwandten Paolo im Lanzelot lieſt, und eine Stelle des Buches den Liebenden zum erſten Kuſſe hinreißt, iſt mit äußerſter Zartheit behandelt. Francesca iſt ganz

Liebe, Sittſamkeit, Hingebung und ſchüchterner Widerſtand. Daß ihr Gemahl ſie gleich jetzt belauſcht, und alſo der Augenblick des erſten gegenſeitigen Geſtändniſſes mit der unglücklichen Entdeckung zuſammenfällt, war eine nothwendige Abweichung von der Geſchichte, weil den liebenswürdigen Verirrten ſelbſt ihre Schuld, die ſchon den Moment der Verführung mit bangen Ahndungen umgiebt, nicht angeſehen werden durfte: die Compoſition nähert ſich alſo der Abſicht des Dichters von einer andern Seite wieder um ſo mehr. Wie pathetiſch iſt das nächſte Blatt! Die beiden Geliebten als nackte Schatten, abgewandt, weinend und im Begriff vom Sturm weggewirbelt zu werden; Franceſca hält die Hand vors Geſicht, aber der Schleier ihrer langen Haare bedeckt nicht die zarte Bildung; Dante liegt vorn, vor Mitleid in Ohnmacht gefallen, hinter ihm kniet Virgil, der ihn mit wehmüthiger Miene anblickt. So oft die Darſtellungen des Inferno ein Aeußerſtes im Ausdruck und den Bewegungen erfodern, hat der Künſtler es immer erreicht, ohne es über die Gränze der Wahrheit mit Anmaaßung hervorzudrängen; mit dem Dichter einverſtanden, bei welchem das Leiden eben durch das genaue Maaß unermeßlich wird, und der uns ganz in ſeiner Gewalt hat, wenn er beſchreibt, der Jammer beim Eintritte in die Hölle ſey ſo geweſen, —

Daß ich zu Anfang drüber weinen mußte.

Die ſtarre Art, wie Dante auf dem eben erwähnten Blatt in ſeiner ganzen Länge daliegt, die Arme rücklings hinter dem Haupte ausgeſtreckt, hat auf den erſten Blick etwas ſeltſames, beim zweiten etwas großes: und

ſo hat der Künſtler immer, wo er den Sinnen nicht ſchmeicheln konnte, den Erſatz der Hoheit geſucht. Nur die Gebehrde des im Sarge aufrecht ſitzenden Farinata möchte noch ruhiger und trotzender ſeyn; vielleicht wäre ihm unter dem Grabtuche beſſer ein Harniſch gegeben. Auch der Mantuaner Sordello, der entzückt ſeyn ſoll im Virgil einen Landsmann zu finden, umarmt ihn etwas zu ſchläfrig.

Da die Geiſter der Abgeſchiednen in der Hölle und in der Büßungswelt meiſtens als menſchliche Geſtalten ohne Bekleidung vorgeſtellt werden, ſo gab es reichlich Gelegenheit, Zeichnung des Nackten, zum Theil in gewaltſamen Stellungen und ſchweren Verkürzungen, anzubringen. Freilich mußte das Nackte, um zu paſſen, mehr nervig und mager, als blühend und auserleſen ſeyn; allein der aufmerkſame Künſtler hat überall der Mißgeſtalt ſo wenig Gebiet einzuräumen geſucht wie möglich, und oft mit geringen Verdrehungen oder Zügen, die das Anatomiſche mehr auf die Oberfläche bringen, der dargeſtellten Qual ihr Recht erwieſen. Dante hat durch dieſe Bilder der Strafe ſowohl, als durch die Ungeheuer, welche die Hölle bevölkern, dem Zeichner manchmal etwas zu rathen aufgegeben; das Wageſtück, einen Verdammten ſeinen abgehauenen Kopf a guisa di lanterna in der Hand halten zu laſſen, möchte nicht jeder beſtehn, ohne daß er ſtatt des Furchtbaren das Lächerliche ergriffe.

In Anſehung der Teufel hat Dante nicht, wie Milton, ſeinen maleriſchen Componiſten in die Verlegenheit geſetzt, eine edle, ja majeſtätiſche Bosheit (man verſtehe

wohl: nicht etwa feindſelige Leidenſchaften von einem groſſen Charakter, was ſehr thunlich iſt, ſondern Verworfenheit mit dieſem vereinigt;) ſchildern zu ſollen. Er verſenkt ſie vielmehr in das Thieriſche, und gibt ihnen die Keckheit originaler und mit ſich einſtimmiger Naturen, was Flarman beſonders in den Malebranche meiſterhaft ausgedrückt und ſie dabei ſehr mannichfaltig charakteriſirt hat. Lucifers Scheußlichkeit war einmal nicht zu mildern, und wenn der Künſtler auch dieſe Aufgabe nicht übergehen wollte, ſo that er wohl, jeden Gedanken an ein menſchliches Geſicht zu entfernen: denn nur durch unwillkührlich angeſtellte Vergleichungen drängt ſich das Mißgeſtaltete uns in eine widerliche Nähe auf.

Zweimal kommt in der göttlichen Komödie die Erzählung vor, daß ſich ein Abgeſandter des Himmels und der Hölle beim Tode eines Menſchen um den Beſitz ſeiner Seele ſtreiten, und beidemale iſt ſie in dieſer Sammlung ſkizzirt. Das eine Mal zieht der gute Engel den Abgeſchiedenen an beiden Händen zum Himmel empor, und der Böſe ſchleicht mit hämiſchen Fratzen beſiegt davon. Auf dem andern Blatte liegt Graf Guido von Montefeltro, der nach einem ränkevollen Leben ſich als Franciscaner hatte einkleiden laſſen, todt in der Mönchskutte mit eingedrücktem Kopf auf einem härnen Lager, von der Seite der Füße her ſchwebt Sanct Franciscus herzu, gegenüber hat der ſchwarze Cherub dem Todten ein Knie auf die Bruſt geſetzt, ſtreckt über ihm ſchwebend die Krallen weit vor, und ſchreit gegen den Heiligen auf: Nol portar! non mi far torto! Die Zuſammenſetzung iſt neu und kühn gedacht, und die

ſtille Bedenklichkeit des Heiligen, die habſüchtige Haſt ſeines Gegners, und die nun unbeweglich gewordene Heuchelei des Verſtorbenen unvergleichlich contraſtirt.

Man hat häufig den Dante, und mit ihm den Michelangelo, aus den gewöhnlichen oberflächlichen Gründen getadelt, daß ſie heidniſche Mythologie unter katholiſche Vorſtellungsarten gemiſcht; während das tiefere Gefühl einen großen Zuſammenhang ahndet, und ſie rechtfertigt. Es gehört mit zu den Myſterien der Hölle, die Fantome einer blinden Vorwelt, in ſchreckliche Wirklichkeit verwandelt, aufzuſtellen. Ueberdieß mochte Dante immerhin aus dem klaſſiſchen Alterthume entlehnen wollen: es iſt damit, als wenn er ſich für einen Nachahmer Virgils ausgibt, welches ihm niemand glaubt; ſo bald jene Bilder in die Seltſamkeit ſeines Geiſtes wie eingetaucht ſind, treten ſie auch als einheimiſche in ſeine Welt ein. Unſerm Künſtler iſt dieß nicht entgangen, er hat die mythologiſchen Figuren durch ein ähnliches Medium gehen laſſen, und den Charon, Cerberus, die Furien, die Centauren u. ſ. w. ganz anders behandelt, als er bei einem antiken Gegenſtande gethan haben würde. Bei der nähern Betrachtung ſeiner Homeriſchen und Aeſchyliſchen Umriſſe werden wir ſehen, welche Enthaltung dieß von ihm war, und wie ganz er ſeinem Dichter hingegeben ſeyn mußte, um etwas, das klaſſiſche Namen trägt, nicht im reinſten Sinne des Alterthums auszuführen.

Im Paradiso fand er Veranlaſſung, ſeine Stärke in ſchwebenden Geſtalten zu zeigen: und mit welcher Leichtigkeit ſchweben ſie und ſchwingen ſie ſich! Die Geſetze

der Schwere ſcheinen wirklich für dieſe ätheriſchen Körper aufgehoben zu ſeyn. Bei der Darſtellung der Engel hat er mehrentheils die ältere Weiſe der chriſtlichen Malerei vorgezogen, ſie mit lang herabwallenden Kleidern und großen Fittigen abzubilden; zu nackten oder von wenig Gewand umflatterten Knaben mit Amorflügeln wurden ſie, wie man weiß, erſt ſpäterhin nach der Idee der Griechiſchen Genien und Liebesgötter gemacht. Dieß läßt ſich allerdings als Anſpielung auf einen Stand der Unſchuld, wobei gar nicht an Geſchlecht gedacht wird, ſehr gut vertheidigen; mit der ſtrengen kirchlichen Sitte, mit den keuſchen Entzückungen eines chriſtlichen Himmels ſtimmt die andere Vorſtellungsart unſtreitig beſſer überein. Die Engel ſind wie himmliſche Chorknaben bei jenem ewigen Gottesdienſte zu betrachten, die alſo auch feierlich gekleidet ſeyn müſſen. Der Künſtler hat ihnen ganz die liebliche fromme Beſchränktheit gegeben, womit ſie in der heiligen Schrift und Sage ihre Botſchaften verrichten, und die über dem Beſtreben, ihre Natur durch Umfang der Kräfte und Gedanken ins erſtaunliche zu erhöhen, in vielen neueren Dichtungen verloren gegangen iſt. Einige Male erſcheinen ſie ohne Flügel, aber in Gewändern, die noch unterhalb der Füße in Falten fliegen, unter denen der ſchlanke Körper, bis auf die Theile worin der geiſtige Ausdruck wohnt, das Geſicht und die entzückt verbreiteten oder über die Bruſt gefalteten Arme, faſt verſchwindet; ſo daß ſie auf ein paar Blättern, wo ſie einen zahlreichen Kreis in lauter ähnlichen Stellungen ſchließen, gleichſam wie hingehauchte Seufzer der innigſten

und demuthvollſten Andacht die Glorie in der Mitte umſchweben.

Da im Paradiso und zum Theil ſchon im Purgatorio zuweilen lange Stellen mit Geſprächen über theologiſche Gegenſtände angefüllt ſind, ſo hat ſich der Zeichner, der einmal das Gedicht Geſang für Geſang begleiten wollte, freiere Hand gelaſſen: was figürlich und myſtiſch zu nehmen iſt, ſinnlich vorgeſtellt, oder auch wohl ein bloß epiſodiſches Bild, eine Metapher, zum unabhängigen Gegenſtande ausgebildet. Seine Entwürfe ſind dann nicht ſowohl Compoſitionen der angeführten Zeilen des Dichters, als eigene durch ſie veranlaßte pittoreske Fantaſien, und als ſolche zu beurtheilen. Zu der erſten Art gehört es, wenn der Geiſt des Foreſe, dem die inbrünſtigen Gebete ſeiner hinterlaſſenen Wittwe Nella dazu verhalfen, ſchneller durch die Kreiſe der Büßung hindurch zu gelangen, vor der niedergeworfenen Beterin ſichtlich gen Himmel ſteigt. Auf einem andern Blatte treibt ein koloſſales Gerippe, wovon nur der Kopf und eine Hand ſichtbar iſt, Kinder mit den unbefangenſten Gebehrden durch die Luft ſchwebend vor ſich her; dieß ſind »die harmloſen Kleinen, die der Zahn des Todes gebiſſen, ehe ſie von der menſchlichen Schuld gereinigt wurden.« (Purg. C. VII, v. 31 — 34.). Der Ausdruck »von den guten Geiſtern, die thätig geweſen ſind, damit Ehre und Ruhm ihnen nachfolge«, (Parad. C. VI, v. 112 — 114.) iſt hier etwas zu wörtlich genommen, indem hinter einer Schaar von Seligen die Ehre als ein gekröntes Weib mit Sternenkränzen über dem Haupt und in den gehobenen

Händen, und zunächſt an ihr die hergebrachte Figur der Fama ſchwebt. Ein einziges Mal verſtehe ich die Anſpielung gar nicht, die der Zeichner im Sinne hatte, und vermuthe einen Mißverſtand: das Bild des Heilandes als Knaben mit der Weltkugel in der Hand und auf die Schlange tretend, ſteht im Sternbilde des Löwen, und ſoll ſich auf Paradiso C. XVI. 37. 38. beziehen. Hingegen das gleich vorhergehende Stück: eine Mutter mit dem neugeborenen Knäbchen in den Armen, zu deren Lager die Jungfrau Maria ſegnend hinzu ſchwebt, was ſich aus einem ſehr entfernten Wink des Dichters entwickelt hat, gehört unter die zarteſten Bilder der ganzen Sammlung.

Von den heitern Geſichten gegen Ende des Purgatorio an zieht ſich ein Strom von Licht, von Verklärung und Glorie durch Dante's Gedicht, der immer voller und ſtrömender wird, und in deſſen Urquell der geblendete Seher ſich zuletzt verliert. Ein in irdiſche Farben getauchter Pinſel kann bei dergleichen wenig ausrichten, und wie muß ſich vollends der Zeichner dabei beſcheiden, der nur Linien hat! Die Malerei kann nicht zum Wetteifer in die Schranken treten wollen, wo die Darſtellung der unbegränzten Poeſie ſelbſt eigentlich ein beſtändiges Erliegen unter ihrem Gegenſtande iſt. Mit dem Aufſchwung in jede lichtere Sphäre verklärt ſich Beatricens Schönheit, und wird ſo überſchwenglich, daß der ſterbliche Geliebte ihr Lachen nicht ertragen, ſondern »wie Semele in Aſche niederfallen« würde, da er doch ſchon bei dem erſten Zurückſchlagen des Schleiers vor ihren Augen im irdiſchen Paradieſe ausgerufen hatte:

O Strahlen ewiger lebend'ger Helle!
Wer ſann ſo blaß ſich in Parnaſſus Schatten,
Und trank ſo tief Apollo's reine Quelle,
Daß ſein Gemüth nicht ſchiene zu ermatten
Bei dem Bemühn zu ſagen, wie ihr waret,
Wo euch die Himmel tönend überſchatten.
Nun hüllenlos den Lüften offenbaret?

Das einzige Mittel, welches dem zeichnenden Künſtler hiebei bleibt, iſt der Ausdruck menſchlicher Geſichter, und in dieſem Spiegel weiß uns Flaxman manches erblicken zu laſſen, was er nicht unmittelbar zeigen kann. Die Seligen und Engel ſind ſtill entzückt, und die Mienen der Betrachtenden ſprechen:

Ich fühle ſo von Liebe mich durchdrungen,
Daß ich zuvor noch nie ein Ding gekannt,
Das mit ſo ſüßen Banden mich umſchlungen

Doch hat er ſich auch mitzuzeichnen bequemt, wie die Geiſter als Sternenkränze ſich um Dante her bewegen; wie in der Mitte eines aus ſolchen Sternen beſtehenden Kreuzes das Bild Chriſti ſtrahlt, und die Geſtalten der Seligen ſich in verſchiedene Buchſtaben zuſammen drängen, die etwas heiliges bedeuten: was denn freilich Umriß vom Umriſſe bleibt, weil die ſchwarzen Striche nicht ſcintilliren. Er hat indeſſen dadurch zu verſtehen gegeben, daß er den Juwelenſchmuck, womit Dante ſeinen Himmel ausſtattet, nicht ſo kindiſch finde, als er vielen in ihrer Weisheit vorkommen möchte. Das Höchſte und Feſtlichſte der himmliſchen Freuden kann nur durch Licht und Farbenſpiel verſinnlicht werden, denn eben durch dieſe hängt unſere Erde mit den ätheriſchen

Regionen zuſammen, und deswegen geht das Symboliſche darin ins Unendliche hinaus. Jede Organiſation hingegen, auch die edelſte, iſt an ihren Wohnort gebunden, und Ausdruck der Beſchränkung auf gewiſſe Zwecke. Wo aber keine organiſche Bildung iſt, da muß mathematiſche Regelmäßigkeit eintreten, wenn die Erſcheinung nicht formlos werden ſoll. Geometriſche Figuren ſind wiederum einer myſtiſchen Beziehung fähig, weil bei ihnen die Anſchauung mit dem Begriffe eins iſt, und dieſer jene ganz erſchöpft; man hat noch kein beſſeres Sinnbild als das Dreieck für die Dreieinigkeit finden können, und der Zirkel wird immer das Ewige und in ſich Vollendete bedeuten. Dante's Viſionen endigen mit einem Anſchauen der unbegreiflichen Gottheit, welches er mit dem Nachſinnen über die Quadratur des Zirkels vergleicht. — Er baut den Himmel, in den er ſich aufſchwingt, nach beſchränkteren Begriffen vom Weltſyſtem, als die unſrigen ſind, und eben darum geordneter und ſchöner. Zwar lag dabei Wiſſenſchaft zum Grunde: nämlich theils die Weltlehre des Ariſtoteles, die aber rational ſeyn wollte, und folglich die Regelmäßigkeit des Ganzen umfaßte; theils die ältere Aſtronomie, die ſchon Mythologie, d. h. poetiſches Coſtum der Natur, geworden war. Wenn eine gelehrte und zurecht gewieſene Einbildungskraft die neueren Erweiterungen der Sternkunde in die Dichtung hinübertrug, ſo geſchah dieſer kein ſonderlicher Dienſt damit. Denn für die Beobachtung iſt die Natur jederzeit unendlich; und wie ſie ſich neue Welten unterwirft, dehnen ſich immer von neuem jenſeits dieſer Welten unermeßliche Gebiete aus,

woraus unſere Unwiſſenheit uns als Unordnung und Geſetzloſigkeit zurückkommt. Mit chaotiſcher Größe iſt es aber in der Poeſie nicht gethan: eine harmoniſche Erſcheinung iſt das erſte und letzte. Nur wenn die Sphären ſich um die Erde wie um ihren Mittelpunkt drehen, und der königliche Mantel des blauen Gewölbes ſie als letzte Gränze umfaßt, erklingen ſie in melodiſchen Tönen; und der Himmel der Seligen iſt eben der, nach welchem das Kind die Händchen ausſtreckt, um die Sterne wie ein goldnes Spielzeug zu greifen.

Noch dürfen wir ein paar Blätter nicht übergehn, worauf Ideen jener Religion, welche durch das Ganze hin webt und waltet, perſönlich ſichtbar gemacht ſind: die drei chriſtlichen Tugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe, als Titelblatt zum Purgatorio; die heilige Kirche zwiſchen Sanct Franciscus und Sanct Dominicus als Führern und Stützen; die ſtreitende Kirche, einen Cherub mit flammendem Schwert an jeder Seite, die zu ihren Füßen zwei Ungeheuer, den Satan und das Fleiſch, niederſtürzen, während ſie in Nonnentracht Augen und Hände zum inbrünſtigen Gebet gen Himmel wendet. Das eigentlichſte Lob dieſer Bilder iſt, daß man weder katholiſcher noch Dantesker ſeyn kann, als ſie ſind. Und dieß liegt keineswegs bloß darin, daß der Künſtler ſich die hieher gehörige Symbolik zu eigen gemacht hat, ſondern im Stil der Compoſition ſelbſt. Die ſteife Symmetrie auf den Bildern der Maler aus dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert rechnet man mit Grund der damaligen Kindheit der Kunſt zu, allein es iſt darin doch unläugbar eine Be-

ziehung auf die religiösen Gegenstände, denen diese Männer meistens oblagen; ich möchte behaupten, sie hätten es deswegen in diesem Punkte besser getroffen als manche spätere, weil ihre Religion mit ihrer Kunst auf derselben Stufe stand. Zu der naiven demüthigen Frömmigkeit gehören gerade und viereckte Bewegungen des Körpers, den ja die Gebräuche dieses Gottesdienstes gänzlich unterjochen sollen; und jede heilige Geschichte oder Situation wird als ein feierlicher Akt gedacht, der strenge Zucht und einfältige Ordnung erfodert. Mit einiger Milderung haben daher auch Maler aus den besten Zeiten diese Symmetrie angebracht, wie zum Beispiel auf einem vortrefflichen Bilde von Bagnacavallo in der Dresdener Gallerie, vier Apostel und Heilige vor dem Thron der Madonna mit völlig parallelen Köpfen neben einander stehn. Man versuche nur, in die Flaxmanischen Stücke, wovon hier die Rede ist, eine zierlichere Mannichfaltigkeit der Anordnung zu bringen, und man wird unfehlbar ihren großen Charakter, ja ihre ganze Bedeutung zerstören. Welche unwiderstehliche drei: die Santa Chiesa, zu ihrer Rechten der klösterliche Weltüberwinder San Francesco von Assisi, zur Linken der cherubisch erleuchtete Domenico! Mit wie feinem Urtheile ist hier der Mönch Franciscus, der Streiter für den Glauben, ganz anders abgebildet, als dort der friedliche Heilige am Todtenbett seines Ordensbruders! Eben so erscheint die Kirche auf dem Blatt, wo wir ihre furchtbaren Triumphe erblicken, in weiblicher Andacht und Wehrlosigkeit; hier hingegen im vollen priesterlichen Ornat, mit unverrückter heiliger

Miene und Haltung. Gern beſchriebe ich noch, wie die wiederhohlte Handlung, daß ein Engel dem Virgil und Dante ein myſtiſches Thor zum Hinaufſteigen auf den Berg der Büßung öffnet, durch den einſichtsvollen Gebrauch der Symmetrie beidemale feierlich, und doch wieder nach den zarteſten Beziehungen verſchieden charakteriſirt iſt: aber ich reiße mich los, um zu den übrigen Sammlungen zu kommen.

Hier befinden wir uns plötzlich in einer ganz andern Welt, und müſſen die Vielſeitigkeit des Künſtlers bewundern, der mit gleicher Liebe und gleichem Glück ſich in beide warf, und jedes ſo rein in ſeiner Art zu erhalten weiß. Mehr kann man wahrlich von einem geiſtvollen Manne nicht verlangen, als daß er in ſeiner Sinnesart und ſeinem Geſchmack entweder recht entſchieden modern, oder recht entſchieden antik ſey. Leider giebt es, ſeit begeiſterte Kunſtrichter das klaſſiſche Alterthum geprediget haben, ſo viel halbe Weſen, die nicht ſind was ſie ſollen, und nicht ſeyn können was ſie wollen. Es ſind die Mäuſe der Kunſt und Poeſie, die bei dem großen Kampfe zwiſchen den Erd- und Luftbewohnern zur entgegengeſetzten Partei übergingen, und zum Dank dafür Fledermäuſe geworden ſind. — Nach dem Anblick dieſer Umriſſe kann man nicht umhin, Flaxman für einen gelehrten Kenner der Klaſſiker zu halten, der mit den Griechiſchen Dichtern in ihrer Sprache vertraut ſey; und wenn ſich nachher bei genauerer Unterſuchung hiegegen einige Zweifel regen, ſo wird es deſto erſtaunlicher, daß er ſie ſo gefaßt: man könnte alsdann ſeine Umriſſe zum Homer eine Rücküberſetzung aus Pope's

Verkleidung in das Aechtgriechiſche und Heroiſche nennen, aus eigenmächtiger Befugniß des Künſtlerſinnes ohne grammatiſche Beihülfe vollbracht. Allerdings iſt die klaſſiſche Bildung ein großes untheilbares Ganzes: durch den vollkommenen Beſitz einer Seite davon muß einem alſo auch der Zugang zu den übrigen geöffnet werden. Wer die alten Dichter recht verſteht, (man verſtehe, was eigentlich Verſtehen heißt) dem müſſen auch für die bildende Kunſt der Alten die Augen aufgehn; und umgekehrt hat ſich unſer Künſtler durch tiefes und liebevolles Studium der Antike mit den Dichtern in eine nähere Berührung geſetzt, als durch modernisirende Ueberſetzungen hätte geſchehen können. Seit Spence's Polymetis hat man ſich viel damit abgegeben, die Schriften und Kunſtwerke der Alten gegenſeitig aus einander erklären zu wollen. Allein man hielt ſich zu ſehr an das Einzelne, nahm Anſpielungen und Beziehungen wahr, wo keine ſind, und vergaß beſonders die ewigen Gränzen, welche die verſchiedenen Künſte ſcheiden. Die Vergleichung kann nur dahin gehn, daß die Aeußerungen der verſchiedenartigſten Anlagen bei ſtrenger Begränzung dennoch durch ein gemeinſchaftliches Streben beſeelt werden. In dieſer Art hat Winkelmann einige große Blicke gethan; er war dem Genius der bildenden Kunſt und dem Genius der Poeſie zugleich auf die Spur gekommen.

Wenn Flaxman auch die alten Sprachen nicht beſaß, ſo iſt er doch in ſo fern mit wahrer Gelehrſamkeit verfahren, daß er in Beobachtung des Coſtums ſogar bis in das Auserleſene und ſelten Vorkommende hinein-

geht, ſo daß ſich über ſeine Blätter ſehr artige antiquariſche Vorleſungen müßten halten laſſen. Wer es noch nicht weiß, erfährt hier anſchaulich: warum die Achäer beim Homer die ſchön geſchienten heißen; daß man ſich die Trojaner mit phrygiſchen Mützen vorzuſtellen hat; welches die Form des Delphiſchen Dreifußes war; wie die Griechiſchen Stallknechte das Haar der Pferde auf der Stirn zuſammenbanden, damit ein Ampyx daraus wurde, und dergleichen mehr; die unzähligen reizenden Formen von allerlei Hausgeräth, die Trachten und weiblichen Kopfputze nicht zu erwähnen. Wir ſind jetzt ſolche Freunde von Moden, daß wir uns ſogar um die Moden bekümmern, die vor einigen tauſend Jahren im Gange waren; und in einer Zeitſchrift, welche den neueſten gewidmet iſt, uns dann und wann zu einem Beſuche im Ankleidezimmer einer Römerin abmüßigen; damit es deſto anſtändiger ſey, laſſen wir es eine alte (eine bejahrte oder eine antike?) Römerin ſeyn. Niemand zeigt im Punkte des Grâciſirens mehr guten Willen als die heutigen Franzoſen: man weiß, daß die Pariſerinnen die Aufopferung ſo weit getrieben, daß ſie beinahe φαινομήριδες wurden, um nur den Spartanerinnen zu gleichen. Dieß iſt um ſo verdienſtlicher, da im Ganzen die antiquariſchen Kenntniſſe der Republik aus Barthelemy's Anacharſis, der Reiſe, nicht eines jungen Scythen, ſondern eines alten Pariſers, nach Griechenland geſchöpft ſind. Die bisherigen Verſuche von Olympiſchen Spielen u. ſ. w. ſind freilich auch darnach ausgefallen; man dürfte ſich manchmal an das antike Gaſtmal im Peregrine Pickle erinnern. Schade nur,

daß dem Entſchluſſe, das klaſſiſche Alterthum nicht bloß müßig zu vergöttern, ſondern es aufzuwecken und in das wirkliche Leben einzuführen, immer verwünſchte kleine Umſtände in den Weg treten, die allen Enthuſiasmus dämpfen! So habe ich klagen hören, daß in einem ſehr geſchmackvoll decorirten Hauſe die Herren bei der Aſſemblee ſich häufig an den Stühlen mit ſtark vor- und hinterwärts geſchweiften Füßen die Schienbeine zerſtießen, und bei gewiſſen Coëffures à la Grecque ſollen viel häßliche Hälſe zum Vorſchein gekommen ſeyn.

Genug, Flaxman hat für Antiquitäts-Dilettanten auf das reichlichſte geſorgt. Um nur ein Beiſpiel zu geben: auf dem Blatt, wo Penelope das Geſchoß des Ulyſſes herbeiträgt, ſind die zechenden Freier ganz leicht in der Ferne angegeben; doch unterſcheidet man, daß ſie die Trinkſchalen mit dem Daum durch einen Henkelring geſteckt halten, und mit der übrigen Hand unterſtützen. Und dieß war gerade die Art wie Leute von gutem Tone bei fröhlichen Gelagen tranken; das Gefäß konnte nachher an dem Ringe hinter die Hand herumgeſchwenkt werden, wie auf einigen Vaſengemälden zu ſehen iſt.

Etwas weit höheres als antiquariſche Belehrung gewähren indeß dieſe Compoſitionen dem Betrachter, der ohne gelehrte Bekanntſchaft mit den Alten in den Sinn ihrer Dichter eingeweiht zu werden wünſcht, indem ſie deren Darſtellungen mit Bildern Griechiſcher Sitte und Kunſt umgeben. Selbſt das geringſte Nebenwerk bekommt in dieſer Rückſicht einen ganz andern Werth. Der Menſch ſucht überhaupt die Gegenſtände, die er

handhabt, nach ſich zu bilden; er thut dieß um ſo mehr, je freier und ſelbſtändiger er wirkt: wie alldurchathmend der Geiſt der Helleniſchen Bildung war, davon laſſen ſich die Spuren bis in die geringſten Anticaglien hinein verfolgen, und die Ehrerbietung vor dieſen Ueberbleibſeln hat daher auch eine ſehr ernſte Seite. Es wäre ein ſinnreicher Verſuch, irgend ein antikes Geräth mit Verzierungen und allerlei Bilderwerk, einen Sarkophag, eine Vaſe, vorzunehmen, und in der Vorausſetzung als ob nur dieß Eine Stück von einem Volke zeugte, deſſen Andenken ſonſt gänzlich untergegangen wäre, zu ſehn, wie weit ſich die Schlüſſe daraus auf den Grad und die Art der Cultur treiben ließen. Aber nicht bloß den Umgebungen des Menſchen war dieß Gepräge aufgedrückt: auch im Charakter der Formen und des Ausdrucks, den uns die aufbewahrten Kunſtwerke darſtellen, erſcheint die edle Nationalität; denn wie ſehr die Kunſt wählen, erhöhen und umbilden mochte, ſo mußte ſie doch den Boden der Sitte und eigenthümlichen Denkart unter ſich haben.

Der Sinn der Worte beſtimmt ſich nach den Anſchauungen, die man ihnen unterzulegen gewohnt iſt; wir ſind alſo in beſtändiger Gefahr, die Worte der Griechiſchen Dichter, wenn wir ſie grammatiſch noch ſo genau verſtehn, etwas ganz anderes gelten zu laſſen, als ſie ihnen und ihren Hörern galten. Das einzige Mittel hiegegen iſt, unſere Fantaſie auf den Flügeln der alten bildenden Kunſt zu ihnen emporzuheben, und es iſt des beſten Dankes werth, wenn ein geiſtvoller neuerer Künſtler uns hiezu hülfreiche Hand bietet. Aber

wie? wird man einwenden: ſind dieſe Abbildungen wahrhaft Homeriſch? Mit ſo zierlicher Pracht, ſo üppig zartem Geſchmack wären die Kleidungen, Waffen, Wagen und Pferdegeſchirre, die Geräthſchaften jeder Art bei den hauptumlockten Achäern und roſſezähmenden Troern ausgearbeitet und verziert geweſen? Schlief Penelope auf einem ſolchen Bett, und erleuchtete ſie ihr Gemach mit ſolchen Kandelabern? Und endlich: ſind die Figuren nicht viel zu idealiſch? Hat das Nackte der Körper nicht viel zu ſehr die feine und doch kraftvolle Gewandtheit, welche die Hellenen ſich erſt lange nachher durch Gymnaſtik gaben, und paßt dieß zu der ungeheuern rohen Stärke der Kämpfer um Troja? — Das iſt keine Frage: wenn man zur Erläuterung die oben genannten Dinge und überhaupt die Erzeugniſſe der mechaniſchen Künſte, welche beim Homer vorkommen, ſo genau ſichs nach der Beſchreibung thun läßt, abbilden wollte, ſo würde es ganz anders ausfallen. Was aber die handelnden Heroen und Götter ſelbſt betrifft, ſo wird uns wohl niemand ſagen, wie ſie im Kopfe Homers oder der Homeriſchen Sänger ausgeſehen haben. Wir können uns allenfalls begnügen, wenn unſre Fantaſie die Rhapſodien des Alten mit ſolchen Bildern begleitet, wie ſie einem gebildeten Griechen aus den Zeiten der blühenden Kunſt dabei gegenwärtig waren. Dahin ſtreben nun gerade Flaxmans Umriſſe. Für den, welcher den Homer nur immer als begeiſterten Naturſohn, als Barden wilder Völkerſtämme fühlt, könnten ſie ein gutes Gegenmittel ſeyn, ihn auch einmal an die unnachahmliche Schönheit, Ausbildung und Harmonie

ſeines Epos zu erinnern. Ein vollendeter Stil der Poeſie kann nur durch einen eben ſo vollendeten Stil der bildenden Kunſt ausgedrückt werden.

Wie übrigens in Homers Zeitalter der Zuſtand der mechaniſchen Künſte, und die erſten Verſuche in ſchönen Künſten beſchaffen geweſen, hat man wohl noch nicht gehörig durch Ausſcheidung des Hiſtoriſchen in ſeinen Beſchreibungen ausgemacht. Man würde dabei auf Punkte treffen, wo die Frage ſehr verwickelt aber wichtig wird: ob die Dichtung Anläſſe von der Wirklichkeit genommen oder ihr ganz und gar vorausgeeilt? Daß bei ſolcher Rohheit in vielen Stücken, bei der Eingeſchränktheit der Bedürfniſſe, ein ſo großer Nachdruck auf Zierlichkeit in Weberei, Metallarbeiten u. ſ. w. gelegt wird, iſt ein charakteriſtiſcher Zug, der dahin deutet, daß aus Homers Achäern Hellenen werden ſollten. Auch von körperlicher Schönheit iſt viel die Rede, ſchon regen ſich die Anfänge der Gymnaſtik, und es iſt nicht zu überſehen, daß Achilles, der ſtärkſte unter allen aufgeführten Helden, der ſchnellfüßige heißt.

Eine etwas andre Bewandtniß hat es mit der Art den Aeſchylus aufzufaſſen, deſſen Darſtellungen urſprünglich für eine ſichtbare Erſcheinung auf der Bühne beſtimmt waren. Wie die idealiſche Schauſpielkunſt der Griechen auf der einen Seite der Muſik verſchwiſtert war, ſo ſtrebte ſie auf der andern mit den plaſtiſchen Künſten gleichen Schritt zu halten, und es iſt wohl klar, daß die Griechen auf dem Theater immer lieber etwas von dem Leben und der Leidenſchaft als von der Größe und Schönheit der Geſtalten und Bewegungen

aufopferten. Gewiß kann man ſich den Anblick ihrer Tragödien nicht leicht zu herrlich und majeſtätiſch vorſtellen; allein wenn wir auch beſſer in Stand geſetzt wären, einen anſchaulichen Begriff davon zu geben, ſo könnte man dem Zeichner doch nicht rathen, daß er dieß zu ſeinem Ziel machte. Wir würden den Dichter erſt aus der zweiten Hand empfangen, wenn er ihn durch das Medium der theatraliſchen Darſtellung zu componiren verſuchte; und da jede dieſer Künſte durch ihre verſchiedenen Mittel und Zwecke oft weit von der andern abweichen muß, ſo würde er ſich unnöthiger Weiſe den Beſchränkungen beider unterwerfen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der moderne Künſtler dasjenige in ſeinen Bildern, was uns in die Heroenwelt des Homer und Aeſchylus verſetzt, nicht aus der Luft greifen, oder aus eignen Mitteln hervorbringen konnte. Man erwartet ſchon ein vertrautes Studium der Antike darin zu erkennen. Flaxman hat dieſes aber nicht bloß in dem Umfange getrieben, wo es ihn als Bildhauer beſonders anging; vielmehr wird man bei ſeinen Umriſſen an nichts ſo ſehr erinnert als an die Bilder auf den Griechiſchen (ehedem Etruskiſch genannten) Vaſen. Doch hülte man dieß ja nicht für eine blinde oder knechtiſche Nachahmung. Zwar kann es nicht fehlen, daß unter der großen Menge von Figuren nicht hie und da eine eigentliche Reminiscenz vorkommen ſollte; allein im Ganzen hat Flaxman ſich den Stil der Vaſengemälde ſelbſtändig angeeignet, und nach ſeinen Bedürfniſſen mit Verſtand und Eigenthümlichkeit modificirt. Unſtreitig giebt es viele Punkte, worin

ihnen der Zeichner von Umriſſen beſſer folgen kann, als den Statuen und Basreliefs, namentlich im Wurf der Gewänder und der Anordnung und dem Putz der Haare. Was in der Natur durch die Leichtigkeit des Stoffes, durch das wechſelnde Spiel der Bewegungen, auch wohl der Farben reizend iſt, wird der Sculptur zur Maſſe: ſie muß es alſo durch Form adeln, und die Umgebungen ſich bedeutſamer an den Körper anſchließen laſſen; bauſchige Falten und fliegende Wimpel von Stein hat ſich nur der fehlerhafte Geſchmack neuerer Bildhauer erlaubt. Schon eine gewiſſe Weitläuftigkeit der Zuthaten, auch wo die Beſchaffenheit des Stoffes ſich weniger widerſetzt, und der Körper nicht dadurch verſteckt wird, würde an einer Statue leicht unverhältnißmäßig ſcheinen; z. B. die gewaltigen Helmbüſche auf unſern Umriſſen, wodurch die Figuren nur deſto ſchlanker werden. Bei dem in den Vaſengemälden häufig vorkommenden und hier daraus entlehnten weiblichen Kopfputze, wo das Haar unten am Ende des Haarwuchſes durch ein Band oder eine feſtere Stütze getragen, oder ſonſt verhindert wird auf den Hals herabzufallen, geht es oft flammenartig ſo weit hinterwärts hinaus, als ich mich nicht erinnere, es an irgend einer alten Statue geſehen zu haben. — Auch für mancherlei Verzierungen und Nebenwerke waren die Vaſen vortrefflich zu benutzen. Beſonders ſind die ſchönen Stickereien an den Gewändern, womit ſich die Sculptur natürlich nicht abgiebt, dort zu Hauſe. Allein Flaxman hat ſich mit Recht gehütet, dieſe Dinge völlig mit der Ausführlichkeit zu behandeln, wie ſeine Vorbilder thun: denn es iſt ein dop-

pelter Umſtand zu bemerken, welcher die Gattung jener von der ſeinigen unterſcheidet. Zuvörderſt iſt es der ſeltnere Fall, daß uns die Vaſen Gegenſtände darbieten, wobei es einzig auf Ausdruck und Haltung ankommt; meiſtens ſind feſtliche Vorſtellungen auf ihnen angebracht, die auf Gebräuche, Einweihungen, Siege in heiligen Spielen Bezug haben. Dabei ſind folglich dieſe Dinge: Kränze, Geſchmeide, geſtickte Gewänder, Gefäße, Altäre u. ſ. w. etwas weſentliches, was, nebſt der häufigen Wahl der eben aufkeimenden Jugendblüthe in männlichen und weiblichen Geſtalten, zu der üppigen Zartheit des Stils beiträgt, und Doriſche Sitte zu charakteriſiren ſcheint. Dann ſind auch die Abbildungen auf den Vaſen nicht bloße Umriſſe, ſondern wirklich Gemälde, obgleich meiſtens monochromatiſche, wo in die rothe Farbe, welche den äußerſten Umriß ausfüllt, wieder ſtark mit ſchwarz hineingearbeitet werden darf, ohne daß ein Mißverhältniß entſtünde. Einen bedeutenden Unterſchied macht es noch, daß auf den Vaſen mehrentheils die ſtarken Verkürzungen vermieden und die Geſichter ins Profil gekehrt ſind. Schwerlich findet man auf irgend einer Vaſe eine Verkürzung, wie die hineinwärts jagenden Roſſe des Achill, auf dem Blatte, wo er den Hektor ſchleift, oder eine ſo gerundete Gruppe wie die drei Töchter des Pandareus, die ſich, von den Harpyen verfolgt, feſt mit den Armen umſchlingen. Wo es für den Gegenſtand vortheilhaft war, hat Flaxman maleriſch gruppirt und die Figuren auf verſchiedene Plane geſtellt; oft aber die dem Basrelief eigne Compoſition angewandt, daß mehrere Figuren auf demſel-

den Plane hinter oder gegen einander ſtehen, jede ganz für ſich gilt, und kein Hintergrund vertieft wird. Hierin iſt auch Symmetrie, aber von einer ganz andern Art als die beim Dante erwähnte: es iſt die gebildete Einfachheit eines Geſchmacks, der ſich nicht im unnützen ſchwierigen gefällt, ſondern mit den leichteſten Mitteln gerade zum Ziele geht. Hat die Handlung etwas gleichförmiges, ſo wird, wie mich dünkt, der Eindruck durch eine geordnete Wiederholung ruhiger und größer in die Seele gebracht. Man nehme z. B. das Blatt, wo Elektra mit drei Choephoren ein Trankopfer zum Grabe ihres Vaters trägt: alle gehen im Profil in gleicher Entfernung hinter einander, weinend, mit ähnlichen Gebehrden, nur Elektra tiefer gebeugt. Eben ſo iſt die Scene angeordnet, wo Eteokles und Polynices todt herbeigetragen werden: voran der Herold, dann die beiden Leichen, jede auf den Achſeln von zwei Kriegern getragen, hierauf in kleinen Entfernungen Antigone und Ismene, entgürtet, mit aufgelöſtem Haar und die Hände ringend, endlich eine weibliche Perſon, die den Chor vorſtellt.

Da die Vaſengemälde aus einer ganz andern Kunſtſchule und andern Zeiten herrühren als die auf uns gekommenen alten Statuen, ſo weichen auch die Vorſtellungsarten der Götter manchmal ſehr ab: Flaxman hat ſich daher in Coſtum und Charakter an das uns bekanntere Herkömmliche gehalten, und z. B. dem Apollo immer die Haarſchleife über der Stirn, die Schlankheit in den Hüften u. ſ. w. gegeben, womit wir ihn zu ſehen gewohnt ſind; auf den Vaſengemälden könnten wir ihn

bloß für einen mit Lorbeer bekränzten weichen Jüngling halten. Andere Gottheiten, wie Pallas, Iris, ſind nicht zu verwechſeln. Hingegen das Luftſchreiten der Götter, das mit den Bildern Homers weit beſſer übereinſtimmt als Fliegen oder Schweben, und eben durch das Seltſame des Anblicks ſo erſtaunlich bedeutungsvoll für ihre unwiderſtehlich ſchnelle Wirkſamkeit wird, hat der Künſtler den Vaſen abgeſehen. So ſtellt er Apoll und Diana vor, wie ſie die Menſchen mit ihren ſanften Geſchoſſen umbringen. Und wie herrlich führt Mercur die Seelen der Freier in die Unterwelt! Den Caduceus in der Linken auf die Schulter zurückgelehnt, die Rechte in die kurze Chlamys gewickelt, die ſich dadurch an den rechten Schenkel ſtraff anzieht, und den linken gewaltig ausſchreitenden unbedeckt läßt, iſt er das Bild des behendeſten Boten; und die Schatten, die hinter ihm, in Mäntel vermummt, mit ſtraubigem Haar und verwildertem Blick in die ſchauerlichen Regionen gedrängt hineinſchweben, machen damit einen ſchönen Contraſt. Das Luftſchreiten iſt auch an den Götterpferden bemerklich gemacht: ihre Hufe ſchlagen hinten ohne Gegenhalt weit aus, vorn ſind ſie ſtark angezogen. So auf dem Blatte, wo Pallas und Juno auf einer Quadrige zum Thor des Olympus hinausjagen, das ihnen die voranſchwebenden Horen öffnen; auf dem nächſten treten die ausgeſpannten Pferde, von den Horen wieder in den Stall geführt, auf die Wolken mehr wie auf feſten Boden, und die leichten Mädchen zwiſchen den ſich bäumenden Roſſen bilden eine reizende Gruppe. Die Pferde ſind übrigens im Ganzen auf den Vaſengemälden nicht

eben das vorzüglichſte: ein heutiger Pferdekenner würde ſowohl gegen ihre Proportionen als die Art, die Beine zu ſetzen, manches einzuwenden haben. Unſer Künſtler hat daraus den Schnitt der geſtutzten Mähnen und die Art des Geſchirres genommen, in der Zeichnung ſelbſt aber hält er ein gewiſſes Mittel, ſo daß das fremde Anſehen der Thiere mit zu dem antiken Götter- und Heldencoſtum zu gehören ſcheint.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich an den einzelnen Darſtellungen die Zartheit des Sinnes, womit Ruhe und lebendige Wahrheit, das Heroiſche und das Anmuthige verſchmolzen iſt, näher entwickeln wollte, und muß mich an wenigen Beiſpielen begnügen. Ein ſehr gefälliges Bild macht die Scene zwiſchen Venus, Helena und dem aus der Schlacht entkommenen Paris. Der verführeriſche Weichling liegt in der Phrygiſchen Mütze zugedeckt auf dem Lager, und lauſcht, den Arm auf das Polſter gelehnt, auf den Ausgang der Unterhandlung zwiſchen jenen beiden. Neben der reich bekleideten Helena ſteht Venus nackt auf einem Wölkchen, neigt den Kopf anmuthig überredend zu ihr hinab, und legt ihr die linke Hand auf die Schulter. Helena ſteht nach vorn, mit eben dieſer Schulter vom Paris abgewandt, nach welchem ſie jedoch über die Achſel hinſieht; die Finger der rechten Hand an der Wange, überlegt ſie mit züchtig lüſterner Miene. Nicht weniger zart iſt die andere Hälfte der Geſchichte gedacht: der wackere Hektor tritt in voller Rüſtung, den Schild auf den Rücken geworfen, herein, und redet ſeinen Bruder beſtrafend an; am anderen Ende ſitzt Helena im Seſſel

zurückgelehnt, und giebt ihrem Schwager in der Stille Recht. Der schöne Paris, bis auf die Sohlen und die Phrygiſche Mütze nackt, ſteht in der Mitte, auf den Bogen geſtützt, den er eben geglättet hat, und hört die Vorwürfe mit geſenktem Haupte an. Das Naive und Drollige in manchen Homeriſchen Erzählungen muß der Künſtler ganz im richtigen Sinne gefühlt haben, ſo leiſe giebt er es an, ohne dem Edlen Abbruch zu thun. Wie außer ſich vor Beſtürzung und Schmerz iſt die verwundete Venus, die von der Iris an beiden Händen zum Olymp gehoben wird, während Mars, ebenfalls verwundet, ſeitwärts ſitzt! Gerade ſo verzweifelt eine ſchöne Göttin, die man in den Finger geritzt hat. Nachher, wie die für Troja kämpfenden Götter luftſchreitend wider ihre Gegner ziehen, und in dem regen Gewühl vorn Diana und Apollo den Bogen ſpannen und Mars die Lanze ſchwingt, iſt Venus durch Schaden gewitzigt, und hält ſich ganz im Hintertreffen. — Eine ungemein artige Gruppe iſt die, wo Eurynome und Thetis, jene ganz nackt, gegen einander knieend den kleinen vom Himmel herabgeſchleuderten Vulcan auf ihren Armen halten; der alte Ocean ſitzt koloſſaliſch in der Ferne dahinter, mit lang fließendem Bart und einem Kranze von Seethier-Köpfen.

Ganz eigen iſt die Zeichnung von der Leukothea gedacht, die dem Ulyſſes ihre Binde giebt; nicht genau nach der Geſchichte, allein die Vortheile der Abweichung fallen ſogleich in die Augen. Dort ſetzt ſich die Göttin auf den Rand des Fahrzeuges nieder, worin Ulyſſes noch ſchifft. Hier iſt es ſchon zertrümmert, und er

schwimmt rücklings, einen Balken umarmend. Sie ist in gerader Richtung aus dem Meer empor gestiegen, ohne Bekleidung, die Schenkel und Beine an einander geschlossen, nur die Spitzen der Füße sind noch in das Wasser eingetaucht. Mit beiden über dem Haupte erhobenen Armen löset sie das mehrmals um ihre Haare, die zum Theil schon an beiden Seiten bis unter die Hüften flattern, gewundene Band. Ob κρήδεμνον dieses bedeuten könne, und es alsdann nicht vielmehr ἀναδέσμη heißen müßte, mag der Künstler mit den Philologen ausmachen. In der Abbildung der Scylla ist die Idee des Dichters zuverläßig nicht getroffen, sie soll bei ihm offenbar ganz thierisches Ungeheuer seyn, mit sechs Köpfen und langen Drachenhälsen. Hier ist sie menschlich und zwar männlich gebildet, drei Gesichter sind sichtbar, und vier Arme, in deren jedem sie einen zappelnden Gefährten des Ulysses hält; unterhalb des Leibes gehn aus gewundenen Schweifen eines Seethiers bellende Hundsköpfe hervor, die, wie man weiß, ein neuer Zusatz sind. Indessen ist die Gestalt immer geschickter zusammengesetzt, als man sie zuweilen sieht, und vielleicht ist das am meisten zu tadeln, daß der Zeichner sich überhaupt darauf eingelassen hat; denn auch treu nach dem Homer genommen, gäbe es immer nur einen abscheulichen Meerdrachen. In andern ähnlichen Fällen hat er sich vorsichtiger herausgezogen: der hundertarmige Briareus, von der Thetis zu Jupiters Schutz heraufgerufen, der, vollständig vorgestellt, wie eine Indische Gottheit aussehen würde, kommt hier erst mit dem riesenhaften Kopfe aus der Erde hervor und

greift vorläufig nur noch mit ſechs Händen an die Kluft, die er ſich öffnet. Die andringenden Haufen der Schatten, welche den Ulyſſes fürchten laſſen, die Gorgo werde erſcheinen, ſind zwar gräßliche Larven, aber von mannichfaltigem und furchtbarem Ausdruck. — Man kann keine ſprechendere Gebehrde ſehen, als die der Nymphe Lampetie, wie ſie dem Sonnengotte den Verluſt ſeiner geliebten Heerden ankündigt. Sie ſchwebt hinzu, ihr Geſicht iſt gegen ihn in die Höhe gerichtet, die ſtarren Arme hinter das Haupt zurückgeſchlagen, während der Gott, beſtürzt nach ihr umgewandt, die Zügel der Pferde plötzlich bis gegen die Schultern anzieht. In den Scenen zwiſchen Ulyſſes und dem göttlichen Sauhirten, und dann der Penelope, entſpricht der milde, erfreulich rührende Ausdruck jener ſtillen Anhänglichkeit an häusliche Verbindungen, welche die ganze Odyſſee beſeelt: beſonders iſt Penelope, die zu dem lange bezweifelten Gemahl hinantritt und ihn, die Hand um ſeinen Kopf gebogen, zum erſtenmal umarmt, ein anmuthig ſittiges Weib.

Ich weiß nicht ob ich mich irre, wenn ich, ſo ſehr alle vier Sammlungen in Einem Geiſte gearbeitet ſind, die Umriſſe zum Aeſchylus für die vorzüglichſten halte, die der Künſtler vielleicht durch die vorhergehenden Studien geübt, zuletzt unternahm. Es giebt ihnen ſchon einigen Vorzug, daß die Platten, deren Format übrigens nicht bei allen daſſelbe iſt, ſondern ſich nach den Bedürfniſſen der Anordnung richtet, die größten ſind. Die Geſtalten des Aeſchylus gehen eigentlich alle über Lebensgröße hinaus; man kann ſagen, daß er, wie

Sophokles die Heroen und Heroinen, die Götter am beſten dargeſtellt habe, und unter dieſen zwar die alten: die Titanen, wie Prometheus und die Eumeniden. Jener ſcheint mir auf dem letzten der zu dieſer Tragödie gehörigen Umriſſen im größten Charakter gerathen zu ſeyn: die unbezwingliche Kraft iſt nicht durch übermäßige Schwellung der Muskeln, ſondern durch ihre Derbheit und ſcharfe Bezeichnung erreicht. Mercur iſt eben nach der letzten vergeblichen Botſchaft weggeflogen, Prometheus erwartet mit drohend herumgewandtem Geſichte das Ungewitter; ſein Trotz, der die geſpreizten Glieder, ungeachtet der Ketten, gewaltſam aufregt und die Fäuſte ballt, wird durch die weiche Troſtloſigkeit und Angſt der zu ſeinen Füßen zuſammengeſchmiegten Oceaniden noch mehr gehoben. Hiezu paſſen die etwas volleren Formen, welche der Künſtler den nackten oder halbbekleideten Nymphen gegeben hat, um ihr Element anzuzeigen, ſo wie auch ein paar von ihnen auf dem Blatt, wo ſie herzufliegen, die Arme faſt wie zum Schwimmen bewegen. Die Flügel, die ſie haben, ſtehen zwar beim Aeſchylus: warum müſſen es aber gerade Schmetterlingsflügel ſeyn? Vielleicht um eigentliche große Fittige zu vermeiden? Die Ankunft des Ocean auf dem Greif nimmt ſich ſo ſchön und würdig aus, daß man nicht fragt, ob die Abſicht des Dichters genau befolgt iſt, bei dem das Thier ein vierfüßiger ſchnellgeflügelter Vogel heißt. Hier iſt es als ein Bewohner der See mit Floſſen gebildet: die Klauen an den Tatzen, wovon die eine zum Fortſchreiten durch die Luft gehoben, die andere mächtig niedergedrückt iſt, ſind durch eine

Schwimmhaut verbunden, der Hals biegt ſich ſchwanenartig, der Kopf hat Aehnlichkeit mit dem eines Pferdes. Der Ocean ſitzt nachläßig hingelehnt auf ſeinem Rükken, nach Art der Flußgötter, in der Linken das an der Schulter ruhende Ruder, die Füße ſind durch den gewundenen Schweif des Thieres geſteckt.

Es iſt eine von Flaxmans gewöhnlichen Feinheiten, daß die Gottheiten im Tempel zu Argos, wohin ſich die Danaiden geflüchtet, im älteren Stil der Sculptur mit ſteif geordneten Locken und Flechten abgebildet ſind. An den Danaiden als Aegyptierinnen iſt durch Phyſiognomie und Tracht, durch die eckigen Zierathen und Streifen der Zeuge, durch wunderlich gekräuſelte oder ganz ſchlichte Haare, wovon ein ſtarker Streif hinter dem Ohr hinunter vor die Schulter fällt, das Ausländiſche und Barbariſche ſehr gut ausgedrückt. Zwar konnte dieß dem Zeichner nicht entgehen: der Dichter hat einen ſolchen Nachdruck darauf gelegt, daß es ihm vielmehr zum Verdienſt anzurechnen iſt, wenn er nicht übertrieb. Der König Pelasgus ſagt zu den Danaiden, da ſie ihm erklärt haben, ihr Geſchlecht ſtamme aus Argos ab:

Unglaublich lautets, fremde Jungfraun! meinem Ohr,
Daß ihr mit uns ſollt ſproſſen aus Argeier Stamm.
Denn nach dem Anſehn ſeyd ihr Weibern Libyens
Vielmehr vergleichbar, keineswegs einheimiſchen.
Auch Neilos etwa möchte ſolch Gewächs erziehn;
Dergleichen Weſen prägt den Frauenbildungen
In Kypros Eiland Zeugekraft der Männer auf.
So ſollen Inderinnen auf berittener
Kameele Rücken weit umherziehn, deren Land
Angränzend fernhin bei den Aethiopen liegt.

Den männerlosen starken Amazonen auch,
Wofern ihr Bogen führtet, möcht' ich euch gar sehr
Vergleichen. Darum thut mir das belehrend kund,
Wie eure Herkunft, euer Stam' Argeiisch sey.

Es ist eine von den Stellen, wobei man den kolossalischen Kothurn des Aeschylus lächelnd bewundern kann, der im Tragischen eben so naiv ist, wie Homer im Epos. Ausdruck und Gegensatz ist vortrefflich auf dem Bilde, wo der Aegyptische Herold eins von den Mädchen bei den Haaren wegschleifen will, und der edle König mit halbgezognem Schwert herbeieilt und ihm zuruft:

Du höhnst, Barbar! Hellenen mit zu keckem Muth.

Bei der sonst feurigen und doch einfachen Composition vom Schwur der sieben Helden gegen Thebe, hat einmal ein moderner Gebrauch zu fest in der Einbildungskraft des Künstlers gehaftet, als daß er den Irrthum hätte wahrnehmen sollen. Sie stehen nämlich in ihrer Rüstung und mit Schilden gegen einander, drei an einer, vier an der andern Seite des geschlachteten Stiers, und halten alle den Daum und die nächsten zwei Finger in die Höhe, welches gewiß nicht die Griechische Weise zu schwören war. Nach dem Aeschylus scheint es, als hätten sie beim Schwur die Hand in das Blut des Opferthieres getaucht; sollten Hände erhoben werden, so mußten es wenigstens beide seyn, wie beim Beten. Auch ist der Dichter offenbar mißverstanden, wenn Apollo an dem Zweikampf der Brüder Antheil nimmt, und den Bogen gegen Polynices spannt: dieß soll sich auf V. 806-808 gründen.

Die Scenen aus dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden sind ganz in ernsten Sinne dieser großen

tragiſchen Verkettung gezeichnet. Auf die feſtliche Rückkehr Agamemnons wirft Caſſandra neben ihm auf der Quadrige einen Schatten trüber Ahndung; nachher ſteht Clytämneſtra mit dem Beil als erhabene Verbrecherin unerſchüttert hinter der Leiche ihres in das Badegewand verwickelten Gemahls, dem zu beiden Seiten der Chor trauernd kniet; da hingegen Oreſtes den Zoll der Menſchlichkeit für ſeine Gräuelthat bezahlt, und mit Entſetzen flüchtet. Die Schlußſcene aus den Eumeniden krönt das Ganze. An der einen Seite ſitzen die alten ſchweigenden Richter auf ihrem Thron; vor ihnen ſteht Oreſtes, noch in ſchwermüthiger Stellung; vor dieſem Athene und weiter hineinwärts Apollo. Jene redet den Eumeniden gegenüber zu: ſie iſt die Weisheit und Ueberredung in ſchöner weiblicher Geſtalt, welcher ſelbſt die Töchter der Nacht nicht widerſtehen können, und ſich mit geſenkten Fackeln, wie über ihre eigenen gemilderten Geſinnungen verwundert, zum friedlichen Abzuge anſchicken. — Aus den Perſern iſt kein einziger von den auf dem Theater vorkommenden Auftritten behandelt. Die Gegenſtände ſind: ein Traumgeſicht der Atoſſa; ein Gefecht, wo Perſiſche Krieger von einem Berge hinabgeſtürzt werden; dann die gebeugte und knieende Aſia mit den zerbrochenen Inſignien ihrer Herrlichkeit. Sonſt ſind noch auf verſchiedenen Blättern zu den andern Tragödien bloße dichteriſche Bilder und Anſpielungen, wie beim Dante, zu pittoresken Fantaſien entfaltet.

Wenn man andere Dichter des Alterthums auf ähnliche Weiſe mit Zeichnungen begleiten wollte, ſo würden beſonders Pindars Oden unüberſehlich viele Veran-

laſſungen zu der zuletzt erwähnten Gattung geben; doch kommen ja auch viele ausführlich erzählte Mythen und Geſchichten bei ihm vor. Dann iſt Sophokles und Euripides noch unberührt, und der herrliche Ariſtophanes, für den mit genialiſch entworfenen Bildern eine ganz neue Epoche des Verſtändniſſes anheben würde. Die Vaſengemälde, die eine Menge komiſche Maskenfiguren enthalten, würden hiezu wiederum ein weſentliches Studium ſeyn. Ohne noch zu den ſpäteren Dichtern der Griechen und zu den Römern herabzuſteigen, welch ein unermeßliches Feld für den Künſtler, der ſich berufen fühlte, mit Flaxman zu wetteifern! Auch in den von ihm geſchmückten Gedichten iſt noch etwas mehr als Nachleſe zu halten: ich will hier nur als Beiſpiel erinnern, daß unter den Umriſſen zur Ilias der berühmte Abſchied der Andromache von Hektor fehlt.

Indem ich lebhaft wünſche, daß uns bald ein Deutſcher Künſtler mit eben ſo ſchönen Einladungen zum Genuß der alten Poeſie beſchenken möge, und mich freuen würde, wenn dieſer Aufſatz etwas beitrüge die Aufmerkſamkeit dahin zu lenken, kann ich nicht vergeſſen, daß die Dichter auch das ihrige thun müſſen, ihre Vorbilder bei uns einheimiſch zu machen, und daß unter andern, bei allen Fortſchritten in dieſem Fache, poetiſche Ueberſetzungen, woraus der Deutſche Leſer die ſämtlichen Dramatiker der Griechen und den Pindar nach Würden könnte ſchätzen lernen, zu den Aufgaben gehören, die immer noch ihren Meiſter ſuchen.

Anmerkung
zum neuen Abdruck.

Mein frühzeitig über Flaxman's Umrisse gefälltes Urtheil ist seitdem durch die Europäische Meynung bestätigt worden. Vielfältig in Nachstichen verbreitet, haben sie in Italien, England, Deutschland und Frankreich allgemeinen Beifall gefunden. Bei meinem Aufenthalt in London vor vier Jahren hatte ich das Glück, den vortrefflichen Künstler noch persönlich kennen zu lernen, durch dessen Tod England im vorigen Jahre eine seiner Zierden verloren hat. Der schwächliche Mann, von gebrechlichem Körperbau, aber von ungemein liebenswürdigen Sitten, empfing mich auf das freundlichste. Ich fand ihn in seiner Werkstätte mit großen Bildhauer-Arbeiten beschäftigt, besonders für Grabmonumente, womit man seit einiger Zeit angefangen hat, die vorhin ganz leere St. Pauls-Kirche zu bevölkern. Diese besondern Aufträge, vielleicht auch der fromme Hang seines Gemüthes, entfernten ihn in seiner späteren Lebenszeit von mythologischen Gegenständen, dem eigentlichen Gebiet des Bildners.

In seiner Jugend hatte er unternommen, für einen der ausgezeichnetsten Kunstkenner Englands, Herrn Thomas Hope, den Torso von Belvedere zu copiren und zu ergänzen. Hebe sollte neben dem vergötterten Hercules stehen und ihm die Nektarschale reichen, während er, den linken Arm auf ihre Schulter gelehnt, entzückt zu ihr hin-

aufschauend, mit der rechten Hand die Schale empfängt. Dieß ist der Gedanke, der sich mir, ohne daß ich von Flaxman's Vorhaben wußte, bei Betrachtung jenes erhabenen Bruchstückes, jedesmal aufgedrängt hat. Wie viel unbefriedigende und verkehrte Vermuthungen darüber vorgebracht worden, ist bekannt. Zu einer Gruppe hat die Figur augenscheinlich gehört, und schwerlich läßt sich eine schicklichere aussinnen. Flaxman sagte mir jedoch, er habe die Unternehmung aufgegeben, weil er sich überzeugt, seine Ergänzung sey nicht die richtige. Wie dem auch sey, es bleibt immer eine herrliche Aufgabe, werth, daß unsre gelehrtesten Künstler sich darüber berathen mögen.

Zwei Gegenstände aus dem classischen Alterthume hat Flaxman noch in den letzten Jahren behandelt: er hat eine Reihe von Umrissen zum Hesiodus gegeben, und den Schild des Achilles in halberhobener Arbeit ausgeführt. Von den ersten schenkte er mir ein Exemplar mit Einzeichnung seines Namens: sie sind mir nun ein theures Andenken. Es war ihm angelegen, daß ich seinen Schild sehen sollte: er begleitete mich deswegen in die City zu dem Goldschmid und Juwelier der Krone, wo das Werk, nach seinem Modell in vergoldetem Silber ausgearbeitet, aufgestellt war. Es ist auf solche Art dreimal wiederhohlt worden: für den König, den Herzog von York und den Herzog von Wellington. Ich hatte nicht Muße, die reiche, glänzende und höchst belebte Composition mit der Homerischen Beschreibung im einzelnen zu vergleichen; auch war es hier ja nicht um eine antiquarische Restauration zu thun, dergleichen mehrere Gelehrte und zuletzt Quatremère de

Quincy versucht haben: sondern der Künstler hatte seiner Einbildungskraft freien Lauf gelassen.

Ob die Hesiodischen Umrisse gleichen Ruhm mit den früheren erwerben werden, läßt sich bezweifeln, ohne daß man darum zugeben müßte, daß sie den Blättern zum Homer und Aeschylus an wahrem Gehalt nachstehen. Denn zuvörderst ist Hesiodus weder so popular als die zwei genannten Dichter, noch so günstig für eine maleriſche Begleitung. Ferner ist ein großer Unterschied zwischen den Kupferstichen bemerklich. An Thomas Piroli hatte Flaxman für den Dante, Homer und Aeschylus einen geübten Kupferstecher gefunden, der allenfalls aus eigner Wissenschaft den Unbestimmtheiten des Originals nachhelfen konnte, weswegen seine Blätter sich wie dreiste Federzeichnungen ausnehmen. Der Englische Kupferstecher hingegen hat mit furchtsamer Hand die Striche nachgezeichnet, zuweilen wohl die flüchtigen Andeutungen nicht ganz richtig aufgefaßt. Deswegen kommen starke Verzeichnungen vor: aber Correctheit kann von einem ersten Entwurfe nicht gefodert werden, noch für sich allein ihn hinreichend empfehlen, da man hier andre Eigenschaften sucht. Der dichterische Sinn, die eigenthümliche Auffassung, kühne und gelungene Gruppirungen, endlich so viel Geist in einer so leichten körperlichen Umhüllung, empfehlen diese Bilderreihe in gleichem Grade wie die vorigen; und über alles ist eine sinnige Naivität, eine ätherische Grazie hingehaucht.

Bei dem Rückblicke auf die Zeit, wo ich den vorstehenden Aufsatz abfa[illegible]nde ich ei[illegible]re Befriedigung und lebha[illegible] Welch[illegible]

ſeitdem gemacht worden! Welche Bahn hat die Deutſche Kunſt durchmeſſen! Und gerade der Gattung, welche ich empfahl, der maleriſchen Begleitung der Dichter, haben ſehr ausgezeichnete Talente ihre Neigung zugewendet. Ich erwähne hier vor allen andern die Blätter meines genialiſchen Freundes Cornelius zu dem Liede der Nibelungen und zum Fauſt. Jene bezeichnen einen doppelten Fortſchritt: denn auch das herrliche Denkmal unſrer alten Heldenſage war damals noch faſt niemanden bekannt oder zugänglich. Die Zeichnungen zum Fauſt ſind ein groß gedachter und tiefſinniger Commentar zu der originalſten Schöpfung unſers großen Dichters, neben welchem man gern die ſchwerfälligen hohlen Grübeleien, welche ohne alle praktiſche Einſicht in die Poeſie über den Fauſt bis zum Ueberdruſſe geſchrieben worden ſind, dem Dichter und dem Maler als ein Holokauſt verbrennen möchte. Aber der Werth ſolcher Leiſtungen läßt ſich nicht in einem Anhange und vorübergehend gehörig ſchätzen: ich habe mir längſt vorgeſetzt, ihnen eine eigne Betrachtung zu widmen.

XXI.

Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier.

Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802.

Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seyen nachahmend. Dieß war richtig, in so fern damit gesagt seyn sollte, es komme etwas nachahmendes in ihnen vor: unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Aristoteles es wirklich nahm, die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. Ueberdieß wurde Architectur und Redekunst schon dadurch ausgeschlossen, die auch Aristoteles nicht in den Kreis jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.

Neuere Theoriſten haben dieſen Satz nun in folgenden verwandelt: die ſchöne Kunſt ſoll die Natur nachahmen.

Bei Natur wird oft nichts weiter gedacht, als das ohne Zuthun menſchlicher Kunſt Vorhandene. Wenn man nun zu dieſem verneinenden Begriff der Natur einen eben ſo leidenden Begriff vom Nachahmen hinzufügt, ſo daß es ein bloßes Nachmachen, Copiren, Wiederholen bedeutet, ſo wäre die ganze Kunſt in der That ein brodloſes Unternehmen. Man ſieht nicht ein, da die Natur einmal vorhanden iſt, warum man ſich quälen ſollte, ein zweites, jenem ganz ähnliches, Exemplar von ihr in der Kunſt zu Stande zu bringen, das für die Befriedigung unſers Geiſtes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genuſſes. So beſtände z. B. der Vorzug eines gemalten Baumes vor einem wirklichen darin, daß ſich keine Raupen und anderes Ungeziefer daran ſetzen, wie die Bewohner der Nordholländiſchen Dörfer in der That die kleinen Höfe an ihren Häuſern der Reinlichkeit wegen nicht mit wahren Bäumen bepflanzen, ſondern ſich begnügen, auf die Wände umher Bäume, Hecken und Lauben zu malen, die ſich überdieß auch im Winter grün erhalten. Die Landſchaftmalerei würde demnach bloß dazu dienen, im Zimmer gleichſam eine Natur im Auszuge um ſich zu haben, wobei man froh wäre, die gebirgigen Gegenden anzuſehen, ohne jedoch der rauheren Witterung ausgeſetzt zu ſeyn, und klettern zu müſſen. Mir fällt dabei die Reiſenatur des Prinzen in Goethe's Triumph der Empfindſamkeit ein.

Aber man stelle sich, wie man will, so kann man höchstens zwei der bildenden Künste, die Malerei und die Sculptur, in diesem Sinne zur bloßen Nachahmung der Natur machen; die Erscheinungen der übrigen bringt man auf keine Weise heraus. Denn man halte die Musik für Nachahmung des Naturausdrucks der Empfindungen durch Laute, oder lasse sie dem Gesange der Vögel abgelernt seyn, wie die Chinesen erzählen, einer ihrer Kaiser habe einsmals ein Concert von Singvögeln vernommen, und nach dem Muster desselben das erste menschliche Concert veranstaltet: so wird man daraus nimmer das Erforderniß des Taktes, des regelmäßigen Rhythmus ableiten, noch seine Entstehung begreiflich machen können. Eben so ist es mit dem Sylbenmaaße in der Poesie: es ist etwas durchaus idealisches, und der Natur auf keine Weise abgeborgt. So kommt man dahin, diese Dinge für außerwesentliche Zierrathen zu halten, und erklärt, einer willkührlichen Meynung zu lieb, dasjenige, worin seit undenklichen Zeiten die Menschen unter allen Himmelsstrichen übereingekommen sind, für zufällig und ungültig, woraus denn die verkehrtesten Regeln herfließen.

Einige haben doch gemerkt, obiger Grundsatz sey gar zu unbestimmt; sie haben befürchtet, die Kunst möchte sich, wenn man ihr diese Breite gäbe, in das Gleichgültige und Widerwärtige verlieren; sie sagen deswegen: die Kunst soll die schöne Natur, oder sie soll die Natur ins Schöne nachahmen. Dieß heißt recht, einen von Pontius an Pilatus weisen. Denn entweder ahmt man die Natur nach, wie man sie vorfindet, so wird sie

vielleicht nicht ſchön ausfallen; oder man bildet ſie ſchön, ſo iſt es keine Nachahmung mehr. Warum ſagen ſie nicht gleich: Die Kunſt ſoll das Schöne darſtellen; und laſſen die Natur ganz aus dem Spiele? So wäre man der Quälerei los, daß die Kunſterſcheinungen zur Natur in dieſem Sinne umgedeutet werden müſſen; was nicht ohne die äußerſte Gewaltthätigkeit möglich iſt.

Da es der beſte Beweis iſt, etwas ſey gut nachgemacht, wenn man die vorgeſtellte Sache für die wirkliche halten kann, ſo fließt aus dem grob verſtandenen Grundſatze der Nachahmung natürlich her: daß man ſich in der Kunſt die Täuſchung zum Ziel ſetzen müſſe, und daß alles, was die Täuſchung ſtört, fehlerhaft ſey. Den ſpielenden Schein, welchen die ächte Kunſt ſucht, und welchem ſich das bezauberte Gemüth freiwillig hingiebt, wiewohl es ſich der Erdichtung ſehr gut bewußt iſt; worüber es auch auf Augenblicke, ſo wie über bloß innere Vorſtellungen, die nähere Gegenwart ganz vergeſſen kann; — dieſen ſpielenden Schein, ſage ich, hat man mit dem eigentlichen Irrthum verwechſelt, mit der gänzlich leidenden Berückung, die dem Geiſte alle Freiheit der Betrachtung rauben würde, indem die geglaubte Wirklichkeit des Dargeſtellten nun ernſthaft auf ihn eindränge. Auf ſolche Weiſe täuſchte Leonardo ſeinen eigenen Vater, dem er zum Scherz verſprochen hatte, ihm ein Schild für das Haus ſeines Pächters zu mahlen. Er hatte hiezu ſeine bewundernswürdige Meduſa insgeheim vollendet, deren giftigen Aushauch man wirklich gemalt zu ſehen glaubt, wie der abgehauene Kopf von verdorrten Kräutern, Schlangen, Kröten und

allerlei ekelm Gewürm umgeben, auf dem Boden liegt. Nun ſtellte er ſie in einem gedämpften Lichte auf die Staffelei, und lud ſeinen Vater ein, das fertige Schild in Augenſchein zu nehmen. Ser Piero da Vinci, beim Eintritt von Entſetzen ergriffen, nahm die Flucht vor dem Ungeheuer, bis ihm ſein Sohn lachend zurief: dieß ſey ja eben das beſtellte Schild.

Dieſer Grundſatz der Täuſchung iſt dem Weſen ächter Kunſt ſo fremd, daß er faſt nur auf die Malerei und die Poeſie, mit Schauſpielkunſt verbunden, hat angewandt werden können. Geſang und Tanz bedürfen einer feſtgeſetzten Kunſtform, der Rhythmus erinnert jeden Augenblick daran, daß ſie nur freie umbildende Darſtellungen vom natürlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen ſind; man kann ihnen nicht ohne die größte Verwirrung der Begriffe eigentliche Täuſchung zuſchreiben. Die Sculptur thut anerkannter Maaßen auf Täuſchung Verzicht. Wenn Täuſchung den Werth eines Kunſtwerkes beſtimmte, ſo müßte es erlaubt ſeyn, Statuen anzuſtreichen, und eine Wachsfigur mit natürlichen Haaren, und vielleicht den wahren Kleidern der vorgeſtellten Perſon, wäre der beſten Statue von ihr vorzuziehen *). Wenn man auch nicht ſo weit ging, hat man

*) Man hat dieſe Kunſt oder Künſtelei zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Die modigen Perückenmacher in Paris ſtellen weibliche Wachsbilder mit geſchmackvollen Haar- und Kleiderputz aus, wobei ein Kurzſichtiger wohl in Gefahr iſt, der artigen Perſon, die in ſo buhleriſcher Stellung hinter dem Fenſter ſteht, liebäugelnde Blicke

gleichwohl der Sculptur zuweilen angerathen, der Täuschung zu lieb, wenigstens nicht koloſſal zu bilden. Wenn man die Kunſt einmal ſo anſieht, ſo darf man wenigſtens nicht über den Menſchen lachen, der ein Bruſtbild nicht ähnlich fand, weil die Perſon ja Hände und Füße habe.

Bei der Malerei hat es eher einigen Schein, doch kann ſie auch keine eigentliche Täuſchung bezwecken wollen, da ſie kein wahres Licht hat, ſondern nur durch einen geſchickten Gebrauch der weißen und durch die Abſtufungen der übrigen Farben die Beleuchtung zu bezeichnen vermag. Zum Behuf der Täuſchung müßte dem alſo durch anderweitige Vorkehrungen abgeholfen werden, wie z. B. in einem Panorama geſchieht, oder wenn man eine Mondſchein-Landſchaft durchſichtig erleuchtet. Die Frage jener Chineſen beim Anblick Engliſcher Bildniſſe: ob die Perſonen denn wirklich ſo fleckig wären, als ſie durch Licht und Schatten erſchienen, kann uns aufmerkſam darauf machen, daß Gemälde nicht eigentlich täuſchen, daß Einſicht und Gewöhnung dazu gehört, um die Wahrheit des Scheins in ihnen zu finden.

Am meiſten Unheil hat dieſer Grundſatz in der dramatiſchen Poeſie und in der von ihr abhängigen Schauſpielkunſt angerichtet.

Man ſieht an obigen Beiſpielen, wie es immer ins Tändelnde oder Widerwärtige ausarter, wenn man mit

---

zuzuwerfen, und wenn er ſich einbildet, ſie habe ihm gewinkt, den einſeitigen Liebeshandel noch ein paar Tage lang fortzuſetzen.

der Täuschung Ernst macht. Wir erinnern uns hiebei der lustigen Geschichte von einem Künstler im alten Rom, der natürlich wie ein Schwein grunzen konnte; (in den Fabeln des Phädrus) ein Bauer wollte ihn vermittelst eines unter dem Mantel versteckten wahren Schweines übertreffen, ward aber ausgepfiffen, und beschämte nun, indem er es hervorzog, die getäuschten Kenner. Wer weiß, diese hatten doch so Unrecht nicht, jenen vorzuziehen, nur leiteten sie ihr Vergnügen aus der falschen Quelle der Täuschung her, da es vielmehr daher rühren mochte, daß eine menschliche Stimme die eines Thieres charakteristisch, jedoch immer noch kennbar nachahmte.

Mit der Täuschung ist die Foderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche hauptsächlich an die Poesie, vor allem an die dramatische gemacht worden, und dahin geführt hat, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche daraus zu verbannen, und das Gemeine, Alltägliche für den wahren Gegenstand derselben auszugeben. Ganz verkehrter Weise. Die eigentliche Wahrscheinlichkeit beruht auf Berechnungen des Verstandes, die auf ein schönes Kunstwerk nicht anzuwenden sind; in der Poesie kann von keiner andern die Rede seyn, als daß etwas wahr scheine; und wahr scheinen kann sehr wohl auch, was nimmer wahr werden mag. Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber seiner Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen wisse, so kann er alsdann in ihr nach seinen eignen Gesetzen schalten.

In einem andern Sinne nennt man auch das Natur-

was im Menschen von selbst und ohne Anstrengung zum Vorschein kommt, im Gegensatz mit dem künstlich angebildeten. Diese Natur hat man der Kunst auf eine doppelte Art empfohlen: in Betreff der dargestellten Menschen, und in Betreff der Person des Künstlers. Bei den übrigen Künsten leuchtet es zu sehr ein, daß deren Ausübung, wegen ihrer durchaus künstlichen Mittel, ein gründliches methodisches Studium erfodert; so hat denn dieser schlimme Rath, sich blindlings seinen Anlagen, und einer wilden Begeisterung zu nicht bloß scheinbar, sondern wirklich kunstlosen Ergießungen zu überlassen, am meisten in der Poesie auf Irrwege geführt. Diesem Grundsatze der Natürlichkeit, welcher eigentlich die Kunst ganz aufhebt, steht als das entgegengesetzte Aeußerste gegenüber der Grundsatz der Künstlichkeit, welcher eine Hervorbringung der Kunst bloß nach dem Maaße der darin auf der Oberfläche erscheinenden Geschicklichkeit und Mühe schätzt. Er lautet demnach: die überwundene Schwierigkeit sey die Hauptquelle des Vergnügens an schönen Geisteswerken; deswegen sey z. B. ein Trauerspiel in gereimten Versen, und worin es möglich gemacht worden, eine Handlung in einem einzigen Zimmer innerhalb eines Zeitraumes von wenigen Stunden vorgehen zu lassen, eine gar bewundernswürdige Sache. Dergleichen Aussprüche zeigen aufs klarste die herrschende Beschränktheit und Stümperhaftigkeit in der Ausübung der Kunst; denn einem Meister, der das Große und Wesentliche unter sich gebracht hat, muß die Erfüllung der mechanischen Bedingungen nur eine Kleinigkeit seyn. Entweder die Schwierigkeit wird dem Werke noch ange-

merkt, so ist sie nicht recht überwunden; oder sie ist vollkommen überwunden, so ergiebt sie sich nicht mehr aus dessen Betrachtung, sondern es kann nun von Kennern aus eigner Erfahrung auf sie geschlossen werden, welches gar nicht mit zum Kunstgenusse gehört. Boileau hat sich nicht geschämt, die Poesie mit der Kunst zu vergleichen, Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen, und er hat der seinigen allerdings damit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wenn sie aber überhaupt nichts weiter wäre, so verdienten die Poeten nur auf eben die Weise belohnt zu werden, wie vom Alexander jener Mann belohnt ward, der sich ihm durch die überwundene Schwierigkeit der Hirsekörner empfehlen wollte.

Was die Natürlichkeit in Ansehung der dargestellten Personen betrifft, so hat es seine Richtigkeit, daß die Darstellung Wahrheit und Tiefe haben muß, welches durch die Steifheit conventioneller Formen ganz unmöglich gemacht wird. Von diesen müssen sie also entkleidet werden. Jedoch hat die Foderung der Natürlichkeit bei Ausstattung der Personen mit ausgezeichneten Eigenschaften viel zu sehr beschränkt; im besten Falle hat man das Naive und Einfache, meistens das Gemeine und Platte ergriffen.

Das Natürliche wird gewöhnlich nicht nach der Menschheit im Allgemeinen, wie sie sich unter verschiedenen Himmelsstrichen in verschiedenen Zeitaltern gestaltet hat, beurtheilt, sondern nach der einseitigen Nationalität in einem verwöhnten Zeitalter, wo oft das Unnatürlichste natürlich geworden seyn kann. Der Geizige findet die Freigebigkeit, der Feige die Tapferkeit unna-

türlich, und ſo muß einer völlig unpoetiſcher Nation ſchon alles wahrhaft Poetiſche unnatürlich vorkommen, wie man es denn auch bei den Franzoſen erlebt. Sie führen trotz dem, daß ſie einen ſo großen Nachdruck auf den Grundſatz der Künſtlichkeit legen, auch den Grundſatz der Natürlichkeit beſtändig im Munde. Was ihnen natürlich ſcheinen ſoll, muß Klarheit und Beſtimmtheit haben, dabei aber nüchtern ſeyn. Sie können ſogar die kalte vernünftelnde Rhetorik der Leidenſchaft in ihren Trauerſpielen natürlich finden, wenn ſie nur bild- und fantaſielos iſt; im entgegengeſetzten Falle würde ſie ihnen bei der größten Wahrheit als übertriebner Bombaſt vorkommen.

Durch die gröbſte Verwirrung aller Begriffe hat man das, was Form, Mittel der Darſtellung iſt, mit zu ihrem Inhalte gerechnet, und es z. B. für unnatürlich erklärt, wenn die Perſonen im Drama in Verſen reden, als ob der Dichter im Sinne hätte, lauter improviſirende Poeten aufzuführen, und der poetiſche Stil nicht auf die Bedeutung des Werkes im Ganzen ginge. So Diderot, und Andere nach ſeinem Beiſpiel. Was man gegen die Oper als eine unſchickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, läßt ſich meiſtens auf dieſen unſtatthaften Grund zurück führen.

Wenn man aus dieſer ſubjectivſten Verengung das Wort Natur wieder zum Inbegriff aller Dinge erweitert, ſo leuchtet freilich ein, daß die Kunſt ihre Gegenſtände aus dem Gebiete der Natur hernehmen muß; denn es giebt alsdann eben nichts andres. Die Fantaſie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden. Die Beſtandtheile ihrer

Schöpfungen, wie ſie auch durch ihre wunderbare Thätigkeit verwandelt ſeyn mögen, müſſen immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt ſeyn. In dieſem Sinne braucht man aber gar nicht der Kunſt vorzuſchreiben, daß ſie die Natur nachahmen ſoll, ſondern ſie muß es; es hat gar keine Gefahr, daß ſie etwas anders können wird. Der Satz würde daher richtiger lauten: die Kunſt muß Natur bilden; wo er alsdann bloße Thatſache und berichtigter Ausdruck von dem des Ariſtoteles wäre.

Wenn man ſagt, der Künſtler ſoll die Natur ſtudiren, er ſoll ſie beſtändig vor Augen haben u. ſ. w., welches übrigens ſehr empfehlungswürdige Vorſchriften ſind, ſo verſteht man unter Natur wieder nicht die Geſamtheit der Dinge, ſondern beſtimmte einzelne Gegenſtände der Außenwelt. Wie kommen dieſe nun dazu, mit einem ſo würdigen Namen belegt zu werden? Unſtreitig, weil ſich in ihrer Erſcheinung allgemeine Naturgeſetze offenbaren. Man ſagt von einer gemalten Kleidertracht, die doch ein Werk menſchlicher Hände iſt, ſie ſey nach der Natur gemacht, wenn in ihrem Faltenwurf die Geſetze der Schwere, wie ſie ſich nach der beſondern Beſchaffenheit des Zeuges und ſeiner Lage am Körper äußern, und wenn in ihrer Färbung die Geſetze der Lichtvertheilung beobachtet ſind. Allein das Wort Natur hat auch hier wieder ſehr irre geführt, als ob das einzelne Naturding ſchon das abſolute Vorbild, das unübertreffliche, ja das unerreichbare für den menſchlichen Geiſt wäre. Sehr vortreffliche Künſtler haben dieſen Wahn durch ihr Anſehen beſtätiget. Gerade weil ſie die beſtimmteſte Anſchauung hatten, und die Unerſchöpflich-

keit jeder Erſcheinung innigſt fühlten, glaubten ſie den vorbildlichen Gegenſtand nur auf unvollkommene Weiſe, ſonſt unverwandelt in ihr Werk aufgenommen zu haben. Eben weil ihnen die Thätigkeit, wodurch er, gänzlich umgebildet, erſt zu einem paſſenden Theile ihrer Darſtellung ward, ſo natürlich war, wurden ſie ſich dieſer Thätigkeit nicht bewußt, und ſchrieben alles Verdienſt der Natur zu. Daß dem ſo ſey, davon kann man ſich leicht überzeugen, wenn man ſich nur an die entgegengeſetzten Aeußerſten erinnert, wie z. B. ein Raphael, und wie ein mikroſkopiſcher Inſektenmaler die Natur vor Augen hat, oder ein Denner, der die Menſchen um nichts beſſer als mikroſkopiſche Inſekten nachpinſelt. Durch bloßes Nachahmen, Copiren, wird man immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen; die Kunſt muß alſo etwas anderes wollen, um dieſen Nachtheil zu vergüten, und das iſt eine Heraushebung des Bedeutſamen in der Erſcheinung, mit Uebergehung der ſtörenden Zufälligkeiten.

Die todte und empiriſche Anſicht von der Welt iſt, daß die äußeren Dinge ſind; die philoſophiſche, daß alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen iſt: worauf uns ſchon eine Menge Erſcheinungen im gemeinen Leben gleichſam hinſtoßen. Von uralten Zeiten her hat demnach der Menſch dieſe in allem wirkſame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zuſammengefaßt, und das iſt die Natur im eigentlichen und höchſten Sinne. In keiner einzelnen Hervorbringung kann dieſe allgemeine Schöpferkraft erlöſchen, allein wir können ſie nie

mit dem äußern Sinne gewahr werden; am bestimmtesten erkennen wir sie von dem Punkte aus, wo wir selbst unsern Antheil daran in uns tragen: als organische Wesen, und nach den Graden der Verwandtschaft anderer Organisationen mit der unsrigen. Die gesamte Natur ist ebenfalls organisirt, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz wie wir, das ahnden wir nur, und gelangen erst durch Speculation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst; und der Ausdruck Nachahmung in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Aeußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen machen; so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll, wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch eine inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn durch einen von der Sonne entwendeten Funken belebte. In diesem höchsten Sinne hat, so viel ich weiß, nur ein einziger Schriftsteller den Grundsatz der Nachahmung für die Künste ausdrücklich aufgestellt. Es ist Moritz in seiner vortrefflichen kleinen Schrift über die bildende Nachahmung

des Schönen *). Die Mängel dieſer Schrift rühren daher, daß Moritz, bei ſeinem wahrhaft ſpeculativen Geiſte, in der damaligen Philoſophie gar keinen Anhalt fand, und ſich daher einſiedleriſch in myſtiſchen Irrgängen verlor. Er beſchreibt das Schöne als das in ſich Vollendete, was als ein für ſich beſtehendes Ganzes von unſrer Einbildungskraft umfaßt werden kann. Nun ſey aber der große Zuſammenhang der ganzen Natur, der über das Maaß unſrer Anſchauung hinausgeht, das einzig wahre, für ſich beſtehende Ganze; jedes einzelne Ganze in ihm ſey wegen der unauflöslichen Verkettung der Dinge nur eingebildet; aber es müſſe ſich dennoch, als Ganzes betrachtet, jenem großen Ganzen in unſerer Vorſtellung ähnlich, und nach eben den ewigen feſten Regeln bilden, nach welchen dieſes ſich von allen Seiten auf ſeinen Mittelpunkt ſtützet, und auf ſeinem eignem Daſeyn ruht. Jedes ſchöne Ganze aus der Hand des bildenden Künſtlers ſey daher im Kleinen ein Abdruck des höchſten Schönen im großen Ganzen der Natur. Vortrefflich! Sowohl die im Schönen liegende Beziehung auf das Unendliche, als das Streben der Kunſt nach innerer Vollendung iſt hiedurch auf das glücklichſte ausgedrückt.

Wo ſoll aber der Künſtler ſeine erhabene Meiſterin, die ſchaffende Natur, finden, um ſich mit ihr gleichſam zu berathen, da ſie in keiner äußeren Erſcheinung enthal-

*) Seit dieſes geſchrieben wurde, Schelling in ſeiner beredten und geiſtreichen Rede über das Verhältniß der bildenden Kunſt zu der Natur.

Stil, bloß verneinend erklären, als die gänzliche Abwesenheit der Manier; so wie immer ein Beischmack am Wasser getadelt wird, da die Reinheit des Wassers sich daran zeigt, daß es eigentlich gar keinen Geschmack hat. Es würde hieraus folgen, daß es nur einen einzigen Stil geben könne. Dennoch hört man die Kenner der Kunst von verschiedenen Stilen reden, und zwar soll man an dem Stile eines Werkes, so gut wie an der Manier das Zeitalter, woraus es sich herschreibt, oder gar seinen bestimmten Urheber erkennen. Es fragt sich nun: mit welchem Rechte dieß geschieht? ob man entweder die Behauptung mehrerer Stile, oder diese bloß verneinende Ansicht vom Stil fahren lassen muß, oder wie sich beides mit einander verträgt?

Wenn wir uns auf einen höheren Gesichtspunkt stellen, so erkennen wir wohl, daß das Individuelle aus dem Allgemeinen durch Beschränkung und Entgegensetzung sich bildet. In der Kunst also, die als etwas allgemeines für Alle gültiges betrachtet werden muß, wäre die Hinzufügung des Individuellen, Persönlichen, vielmehr beschränkend und negativ, und die Enthaltung davon das Positive, die Erweiterung der Kunst zu ihrem wahren Umfange.

Allein wir sind nun einmal Individuen, werden als solche geboren, und können nicht aufhören, es zu seyn, Es ist folglich ein bestimmtes Verhältniß in unsern Anlagen, vermöge dessen uns gewisse Handlungsweisen am leichtesten und angemessensten sind; durch die Wiederholung derselben müssen Gewöhnungen und besondere Neigungen entstehen, die sich in Werken, welche aus

dem Innerſten unſers Weſens hervorgehen ſollen, wie die der ſchönen Kunſt ſind, nothwendig mehr oder weniger abdrücken werden. Wir ſehen die Dinge durchaus nicht, wie ſie an ſich ſind, ſondern nach ihrem Verhältniſſe zu uns, welches natürlich durch unſre ganze Perſönlichkeit beſtimmt wird. Wie iſt es alſo möglich, in der Kunſt nicht manierirt zu ſeyn, ja nur zu merken, daß wir eine Manier an uns haben?

Dadurch, daß wir nicht bloß Individuen, ſondern auch Menſchen ſind, d. h. etwas Feſtes, ſich ſelbſt Beſtimmendes und allgemein Gültiges in uns tragen, an welches wir wie an einen Maaßſtab das Veränderliche, zufällig Beſtimmte und ausſchließend Eigenthümliche zu halten vermögend ſind. So wie die Sittlichkeit von uns fodert, unſere ſelbſtiſchen Triebe aus Gehorſam gegen ein höheres Geſetz zu bezähmen, ſo wird die künſtleriſche Tugend (virtù, wie ja auch die Italiäner eine vollendete Kunſtfertigkeit nennen) darin beſtehen, daß ſich der Künſtler, den Geſetzen des Schönen und der Darſtellung zu lieb, ſeiner Individualität zu entäußern weiß, daß er ſich ſeinem Werke gleichſam unterwirft; und ſo ſieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen perſönlichen Einflüſſen, doch eine Annäherung an Vollendung Statt finden kann, welche den Betrachter des Kunſtwerkes keine Manier mehr darin erkennen laſſen wird.

Von dieſer Seite wird alſo Erhebung über das Manierirte durch eine Maxime des Willens möglich. Allein die Wirkung einer ſolchen reicht nicht bis dahin, wo es aus der unüberſteiglichen Beſchränktheit unſerer Kennt-

niſſe herrührt. — Der Gegenſtand der Kunſt, wie wir geſehen haben, iſt nothwendig Natur. Die Idee der Natur haben wir in uns, aber in der hiſtoriſchen Erkenntniß durch Erfahrung bleibt ſie für uns unüberſehbar und unerſchöpflich. Da wir nun das, was wir in uns tragen, die Idee, den Geiſt, die Poeſie eines Werkes, nur durch beſtimmte äußere Erſcheinungen feſthalten können, ſo wird auch an dieſen die Mangelhaftigkeit unſerer Naturerkenntniß, ſowohl was ihren Umfang, als ihre Tiefe betrifft, bemerkt werden. Die Wiſſenſchaft des Malers iſt die Beobachtung des Sichtbaren: der eine hat es darin weiter gebracht in Anſehung der Erſcheinungen von Farben und Licht und Schatten, der andere in Anſehuug der Formen, beſonders organiſirter Körper; jeder thut ſich alſo in dem entſprechenden Theile der Kunſt hervor, und wird den andern in ſelbigem für manierirt erklären; und vor dem allſehenden Auge der Natur würde wahrſcheinlich keiner von beiden auch in dem, was er am beſten verſteht, als frei von Manier beſtehen. Vollkommene Naturwahrheit iſt, mit Einem Worte, nicht zu erreichen möglich, und die Kunſt ſoll ſie nicht einmal ſuchen wollen, weil ſie über dieſem Suchen ihren eigenen höheren Zweck unfehlbar aus den Augen verliert. Die Natur als Gegenſtand der Darſtellung iſt für die Kunſt nur Mittel zu ihren Offenbarungen; durch jenes Beſtreben würde ſie die Natur zum letzten Ziel der Darſtellung erheben, und im beſten Falle, wenn es noch ſo ſehr damit gelänge, wieder in bloße Natur übergehen, da ſie doch eine durchgängige Umbildung derſelben nach Geſetzen des menſchlichen Geiſtes ſeyn ſoll.

Zwiſchen der Kunſt und Natur ſteht alſo nothwendig etwas mitten inne, was ſie aus einander hält. Dieſes heißt Manier, wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium iſt, welches auf alle dargeſtellten Gegenſtände einen falſchen Schein wirft; Stil, wenn es den Rechten beider, ſowohl der Kunſt als der Natur, nicht zu nahe tritt: welches nicht anders möglich iſt, als durch die dem Werke ſelbſt gleich eingeprägte Erklärung, es ſey nicht Natur, und wolle ſich nicht dafür ausgeben. Freiheit von Manier iſt alſo nur dadurch möglich, daß man einen Stil hat; nicht, wie Viele gemeynt haben, durch völliges Uebergehen in die Natur, bis zur ununterſcheidbaren Einerleiheit. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß wir hier mit dem Worte Stil noch etwas anderes meynen, als bloße Abweſenheit der Manier, ſonſt würde der Satz identiſch ſeyn und gar nichts ſagen; ſondern Stil iſt eine Verwandlung der individuellen unvermeidlichen Beſchränktheit in freiwillige Beſchränkung nach einem Kunſtprincip. Winkelmann hat darüber einen äußerſt treffenden Ausdruck, indem er den Stil ein Syſtem der Kunſt nennt. Er redet von einem Grundſatze des hohen Stils und ſagt: »Der ältere Stil war auf ein »Syſtema gebaut, welches aus Regeln beſtand, die von »der Natur genommen waren, und ſich nachher von der»ſelben entfernt hatten und idealiſch geworden waren. »Man arbeitete mehr nach der Vorſchrift dieſer Regeln, »als nach der Natur, die nachzuahmen war, denn die »Kunſt hatte ſich ihre eigene Natur gebildet. Ueber die»ſes angenommene Syſtema erhoben ſich die Verbeſſerer »der Kunſt, und näherten ſich mehr der Wahrheit der

»Natur.« Wir wollen nicht alles prüfen, was in dieſen Worten liegt, beſonders das von den aus der Natur hergenommenen und idealiſch gewordenen Regeln, ſondern nur bemerken, daß auch nach der Annäherung an die Wahrheit der Natur die Kunſt ſich wieder ihre eigene Natur bildete, daß dieſes immer von der ächten Kunſt gilt, nur in einem mehr oder weniger auffallenden Sinne. — Stil wäre alſo ein Syſtem der Kunſt, aus einem wahren Grundſatze abgeleitet; Manier im Gegentheil eine ſubjective Meynung, ein Vorurtheil, praktiſch ausgedrückt.

Es tritt jedoch von neuem der Zweifel ein, wie es mehr als Einen Stil geben kann, da das Wahre nur eins iſt. Wir müſſen uns zuvörderſt erinnern, daß die Kunſt ein unendliches Ganzes, eine Idee iſt, in deren vollſtändigem Beſitz kein einzelner Menſch ſeyn kann: ſie läßt ſich alſo auch von ſehr verſchiedenen Seiten faſſen, ohne daß ihr wahres Weſen darum verfehlt werden müßte. Und diejenige Anſicht von ihr, welche jeder Künſtler nach ſeiner Eigenthümlichkeit von ihr haben kann, gleichſam die Grundanſchauung ſeiner Kunſtwelt, iſt das Princip, welches ſich, mit Freiheit und Bewußtſeyn entwickelt, zum praktiſchen Syſteme, zum Stile bildet. Ferner: die Kunſt geht, wie die Natur, vermöge ihres innern Organismus in ſtreng geſonderte und entgegengeſetzte Sphären aus einander; mit andern Worten: es gibt verſchiedene Künſte, deren jede ein andres Princip der Darſtellung, folglich auch ſchon für ſich, ohne Rückſicht auf die Ausübenden, einen eigenen Stil hat. Es gibt einen plaſtiſchen und einen pittoresken, einen

muſikaliſchen und einen poetiſchen Stil. Sind in einer dieſer Künſte durch ihr Weſen verſchiedene Sphären nothwendig voraus beſtimmt, d. h. gibt es darin Gattungen, ſo haben auch dieſe ihre eignen Stile, wie es z. B. in der Poeſie einen epiſchen, lyriſchen und dramatiſchen Stil gibt, die einander entgegengeſetzt ſind, und doch alle aus dem Weſen der Poeſie abgeleitet werden können. Endlich entwickelt ſich die Kunſt als etwas von Menſchen zu Verwirklichendes nur allmälig in der Zeit: dieſes geſchieht unſtreitig nach gewiſſen Geſetzen, wenn wir ſie ſchon nicht immer in einem beſchränkten Zeitraume nachweiſen können. Wo wir aber eine Kunſtmaſſe als geſchloſſenes Ganzes überſehen, und die Geſetzmäßigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da ſind wir berechtigt, ſie auch durch Bezeichnung der verſchiedenen Epochen mit der Benennung Stil anzudeuten. Stil heißt alsdann eine nothwendige Stufe in der Entwickelung der Kunſt. Daher kann es, ſo genommen, auch unvollkommene Stile geben: ſie ſind es nur abgeſondert angeſehen, hiſtoriſch betrachtet ſehen wir in ihnen die folgende oder die vorhergehende Stufe zugleich mit; ſie können ſomit nicht für bloße Manieren, das hieße für zufällige Epiſoden in der Geſchichte ausgegeben werden.

Auch in der Geſetzmäßigkeit der Kunſtbildung geht die Natur in große Gegenſätze aus einander, wie wir es an der Geſchichte der antiken Kunſt und der modernen ſehen, die aber freilich erſt angefangen, und in der wir mitbegriffen ſind, ſo daß wir nur eine ſehr unvollkommene Einſicht und Ueberſicht davon haben, und ſie

mehr errathen müſſen als ſie wiſſen können. Das Verworrene und Chaotiſche des erſten Anblicks, könnte jemanden, deſſen Geiſt mit den einfachen großen Muſtern des klaſſiſchen Alterthums angefüllt, und an ihre Vergleichung gewöhnt wäre, leicht zu der Behauptung verleiten, es gebe in der neuen Kunſt keine beſtimmten Bildungsſtufen oder Stile; ſo wie der ganz entgegengeſetzte Charakter derſelben, die nach den Grundſätzen der alten Kunſt irrationalen Gattungen u. ſ. w., die modernen Dichter und Künſtler hätten eigentlich keinen Stil, ſondern bloß Manieren. Dieſe wirklich aufgeſtellte Behauptung muß aber bei näherer Prüfung durchaus zurückgenommen werden, und es wird unſer Augenmerk ſeyn, ſowohl der modernen als antiken Kunſt Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen.

Wer kann z. B. läugnen, daß Shakſpeare einen Stil hat, ein Syſtem ſeines Kunſtfaches, und zwar ein erſtaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maaßgabe der verſchiedenen Gegenſtände ſeiner Dramen ſich auf das mannigfaltigſte abändert? Ja man kann auch das Geſetzmäßige in dem Gange des Künſtlerlebens, ſeine verſchiedenen Epochen oder Stile, ſehr gut angeben. Calderon kann uns als Beiſpiel eines von dem Shakſpeareſchen ganz verſchiednen, jedoch eben ſo vollendeten Stiles im romantiſchen Drama dienen.

Das Urtheil über Stil und Manier, beſonders über den Punkt, wo jener in dieſe, das Allgemeine in Beſonderes übergeht, gehört zu den ſchwierigſten Punkten der Kennerſchaft, und eben um ſich dieſe anzumaaßen,

werden dieſe Worte ſo häufig gebraucht und nicht ſelten verkehrt angebracht. Ich will noch auf die beſondere Schicklichkeit des beiden zum Grunde liegenden Bildes aufmerkſam machen. Maniera kommt offenbar von manus her, und bedeutet urſprünglich die Führung der Hände. Dieſe gehören mit zu unſrer Perſon, und es können ſich alſo dabei leicht körperliche Gewöhnungen einſchleichen. Stilus hingegen iſt der Griffel, womit die Alten in Wachstafeln ſchrieben: dieſer gehört nicht mit zu uns, ſondern er iſt das Werkzeug unſrer freien Thätigkeit. Die Beſchaffenheit des Griffels beſtimmt freilich die Beſchaffenheit unſrer Züge, aber wir haben ihn ſelbſt gewählt, und könnten ihn mit einem andern vertauſchen.

Wenn man die ſchaffende Natur als die große Weltkünſtlerin, beſonders in Hervorbringung der organiſchen Naturen, betrachtet, ſo kann man ihr auch einen Stil und Manieren zuſchreiben, und vielleicht ließe ſich von dieſem Standpunkte aus die häufig aufgeworfene Streitfrage entſcheiden, ob es von der menſchlichen Schönheit bloß nationale Urbilder gebe, oder ob etwas darin allgemein gültig ſey. Die Bilder eines Malers, in welchen beſtändig dieſelben Köpfe, Verhältniſſe der Glieder, Hände und Füße u. ſ. w. wiederkommen, erkennen wir ſogleich ohne Bedenken für manierirt, weil wir ſehen, daß er aus perſönlicher Dürftigkeit den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Natur ungebührlich geſchmälert hat. Dieſe offenbart in der Geſamtheit ihrer Hervorbringungen unendliche Fülle und Abwechſelung, theilweiſe betrachtet aber beſchränkt ſie ſich oft bis zu einer

auffallenden Einförmigkeit, ſowohl in dem Charakter der verſchiedenen Organiſationen, als beſonders innerhalb der menſchlichen Gattung: ſie bildet nicht nur ſehr einſeitige National-Phyſiognomien, ſondern ſogar Mißgeſtalten, wie Kröpfe und dergleichen, werden in manchen Gegenden allgemein. In ſolchen engeren Kreiſen können wir allerdings die Natur manierirt ſchelten; denn ſo nennen wir es, wenn ein fremdartiger ſtörender Zuſatz in das Kunſtproduct mit aufgenommen iſt, welches rein ſeyn ſollte. Der Charakter organiſcher Naturen iſt, Urſache und Wirkung von ſich ſelbſt zu ſeyn: ein ſcharfſinniger Philoſoph hat ſie mit Wirbeln oder Strudeln in dem allgemeinen Strome von Urſachen und Wirkungen verglichen. Sie können jedoch nicht ohne eine umgebende unorganiſche Welt beſtehen, und ſind genöthigt, beſtändig fremde Einflüſſe in ſich aufzunehmen. Soll nun die Freiheit der Selbſtbeſtimmung, die am Menſchen, als der vollkommenſten Organiſation, welche wir kennen, im höchſten Grade erſcheint, nicht geſtört werden, ſondern den weiteſten Spielraum behalten, ſo müſſen ſich die auf ihn einwirkenden Kräfte ins Gleichgewicht ſetzen, und da die beiden Hauptfactoren des organiſchen Lebens Sonne und Erde ſind, ſo wird dieß in den gemäßigten Himmelſtrichen ſeyn, wo ſich anerkannter Maaßen die ſchönſten Menſchenbildungen finden. Winkelmann hat dieſe Schlußfolge eingeſehen, aber ſie verworren ausgedrückt: »Solche Bildungen wirket die Natur allgemeiner, je »mehr ſie ſich ihren äußerſten Enden nähert, und ent»weder mit der Hitze oder mit der Kälte ſtreitet, wo ſie »dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife

»Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine »Blume verwelket in unleidlicher Hitze, und in einem »Gewölbe ohne Sonne bleibet sie ohne Farbe; ja die »Pflanzen arten aus in einem verschlossenen finstern »Orte. Regelmäßiger aber bildet die Natur, je näher »sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt gehet, un»ter einem gemäßigten Himmel. Folglich sind unsere und »der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von »der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger, »als welche Völker bilden können, die, um mich des »Gedankens eines neueren Dichters zu bedienen von »dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb entstellet sind.« — Die Gesetze, nach welchen sich die menschliche Bildung klimatisch bestimmt, sind hiemit freilich noch nicht erschöpft. Die Beschaffenheit des Erdkörpers polarisirt sich nicht bloß nördlich und südlich, sondern auch östlich und westlich, und auch in dieser Rücksicht scheinen die schönsten Bildungen innerhalb einer gewissen Breite gefunden zu werden. So möchten auch in der südlichen Halbkugel, die vermöge der Polarität weit mehr Wasser als Land enthält, wo dieß Statt findet, z. B. auf den Südseeinseln, die schönsten Bildungen sich weit näher am Aequator finden, als in der nördlichen Halbkugel, u. s. w.

Genug, wo die Natur die menschliche Gestalt schön bildet, hat sie in derselben einen Stil, d. h. die Beschränkung der möglichen Mannigfaltigkeit beruht auf einem, der menschlichen Organisation inwohnenden, nicht ihr fremden Princip; der Charakter der Menschheit spricht sich da am reinsten aus. Es giebt also auch in der

menſchlichen Schönheit etwas allgemein geltendes, wenn es ſchon von jenen manierirt gebildeten Nationen nicht anerkannt wird. Das darf uns nicht irren: machen es doch die Manieriſten in der Kunſt mit dem einfachen Stile der großen Meiſter eben ſo. Es begreift ſich, daß Nationen, die aus einer ſolchen einſeitigen, ihnen von der Natur aufgezwungenen National-Phyſiognomie nicht hinaus können, in der bildenden Kunſt, deren höchſter Gegenſtand die menſchliche Geſtalt iſt, keine ſonderlichen Fortſchritte machen mögen, auch gar keine Anmuthung dazu haben; daß hingegen dieſelbe unter einer von dieſer Seite ſo begünſtigten Nation, wie die Griechen waren, ganz vorzugsweiſe gedeihen mußte. Man hat gewöhnlich die Gymnaſtik als eine Haupturſache von dem Flor der bildenden Künſte bei den Griechen angeſehen; mir ſcheinen vielmehr beide aus derſelben Quelle hergefloſſene Wirkungen zu ſeyn. Aus eben dem Grunde, warum die Griechen die Vollkommenheit der Plaſtik erfanden, mußten ſie auch die Gymnaſtik erfinden, welche allen ihren Bewegungen die höchſte Freiheit und Harmonie gab; ſie halfen dadurch den ſtark angedeuteten Abſichten der Natur nur nach.

XXII.

Schreiben an Goethe

über

einige Arbeiten in Rom lebender Künstler.

Im Sommer 1805.

Eine Nachricht von den jetzt in Rom lebenden Künstlern und ihren Arbeiten wird sich an die so lichtvolle Uebersicht von der Kunstgeschichte der letzten Epoche, welche Sie, mein verehrtester Freund, Winkelmann's Briefen zugegeben, vielleicht nicht unwillkommen anschließen. Nur Vollständigkeit kann ich dabei nicht versprechen: die Aufmerksamkeit des Reisenden ist in Rom unter so verschiedene Gegenstände vertheilt, und es geht so viel Zeit damit hin, sich erst über alles zurecht zu fragen, daß man leicht auch bedeutende Künstler übersehen oder versäumen könnte. Es hat bisher an einem Vereinigungspunkt für diesen Zweck gefehlt; ein Mängel, welchem jetzt durch eine jährliche Ausstellung abgeholfen werden soll. Der Pabst hat auf Canova's und Camoccini's Vorstellungen in einer Kirche am Corso ein

Local dazu bewilliget, und der wackere Canova hat seinen Gehalt zu dessen Einrichtung ausgesetzt, bis es in Stand gesezt seyn wird.

Außer der großen Bequemlichkeit für Fremde und überhaupt für alle Kunstliebhaber, kann dieß noch sonst manche gute Wirkungen haben, und in Rom dürften Ausstellungen zusammenkommen, wie schwerlich eine andere Hauptstadt Europa's, selbst Paris nicht ausgenommen, zu liefern im Stande ist; theils wegen des Zusammenflusses von Künstlern aus verschiedenen Ländern, theils weil sie sich dort in einer günstigeren Lage für freie Hervorbringung befinden als anderswo. Es ist gleichsam der poetische Theil ihrer Laufbahn, ehe die bürgerlichen Verhältnisse und manche andere Einflüsse sie herabstimmend berührt haben, weswegen es auch nicht selten begegnet, daß Künstler die in Rom erregten Erwartungen nachher nicht befriedigen.

Im übrigen Italien sind Ausstellungen, so viel mir bekannt geworden, nicht sonderlich üblich, und es dürfte wenig frommen, sie zu vervielfältigen. Eine in Mailand, den Krönungsfeierlichkeiten zu Ehren, veranstaltete Ausstellung, die ich auf der Rückreise sah, war wenigstens so beschaffen, daß sie mich über manches dieser Art in Deutschland erlebte sehr getröstet hat.

Canova hat vielleicht unter allen jetzt lebenden Künstlern in ganz Europa den ausgebreitetsten Ruhm und die ansehnlichsten Bestellungen. Dieß setzt ihn in den Stand, die äußerlichen Veranstaltungen zur Ausübung seiner Kunst ins Große zu treiben, was für den Bildhauer unendlich wichtig ist.

Seine koloſſale Statue von Bonaparte iſt im Marmor ſchon ſehr weit vorgerückt, es fehlt ihr nur die letzte Hand. Sie iſt nackt, die eine Hand hält einen Speer, die andere eine Weltkugel. In der Stellung und ruhigen Würde möchte dem Künſtler der Pompejus im Palaſt Spada am meiſten vorgeſchwebt haben: mir ſcheint es eines ſeiner vorzüglichſten Werke. Der Kopf iſt durch Gipsabgüſſe ſchon auswärts bekannt, und unter allen Bildniſſen Bonaparte's leicht das gelungenſte, wenn man ſich über den Grad und die Art von Aehnlichkeit beſcheidet, welche eine koloſſale Porträt-Statue haben ſoll. Andere Künſtler haben ſichtbar genug auf eine Aehnlichkeit mit Caeſar hingearbeitet; bei Canova gräciſirt die Phyſiognomie vielmehr, und erregt den Gedanken an Alexander. Man ſagte, die Büſte ſey in Frankreich für officiell erklärt worden, ſie ſolle nämlich bei Münzen und dergleichen künftig zum Muſter dienen. Es wäre wenigſtens dankbar, ſeinen Abbildner als Lyſippus anzuerkennen *).

Die Statuen für das Mauſoleum der Erzherzogin waren eben fertig, und wurden eingepackt; der Künſtler wollte zur Aufſtellung nach Wien reiſen. Dieß iſt eine weitläuftige Compoſition, die, wo ich nicht irre, ſchon im Kupferſtiche vorläufig dem Publicum mitgetheilt wor-

*) Dieſer Umſtand gab mir Veranlaſſung zu folgenden Epigramm auf Napoleon:

Tu viens de déclarer Canova ton Lysippe:
Mais qui te reconnaît pour le fils de Philippe?

Anm. z. u. Abdruck.

den iſt. Sie ſtellt einen feierlichen Zug vor, wie im Begriff in die Gruftpyramide einzutreten, um den Aſchenkrug der Princeſſin beizuſetzen. Eine weibliche Figur trägt die Urne, in trauernder Stellung darüber geneigt; die Wohlthätigkeit führt einen Greis herbei; Kinder ſchließen ſich an; ein jugendlicher Genius lehnt ſich trauernd auf einen Löwen, u. ſ. w. Die Gruppen ſollen durch Blumengehänge mit einander verknüpft werden, welches nicht ſehr plaſtiſche Mittel allerdings unentbehrlich ſeyn dürfte, um das Ganze einigermaaßen zuſammenzuhalten. Der Anlaß zu zarteren Schönheiten und einer gewiſſen einſchmeichelnden Weichheit, die Canova ſo gut in ſeiner Gewalt hat, iſt mannichfaltig benutzt; der Genius in der That ein ſehr anmuthiges Bild. Ueber die maleriſche Wirkung, auf welche es doch durchaus abgeſehen iſt, wird ſich erſt an Ort und Stelle urtheilen laſſen. Aber in der Erfindung, die vermuthlich wegen ihrer Neuheit und des rührenden Eindrucks einer Leichenfeier am meiſten bewundert werden wird, liegt eine unſtatthafte Vermiſchung des Dargeſtellten mit dem Wirklichen. Es iſt im Grunde daſſelbe, was an dem widerwärtigen Grabmale zu Hindelbank bei Bern, wo die Mutter, mit ihrem Kinde im Arm, als auferſtehend ſich unter dem zerborſtenen Leichenſteine hervordrängt, ſo vielfältig geprieſen worden. Etwas ganz ähnliches iſt der Tod als Skelett am Monumente Pabſt Alexanders des Siebenten von Bernini, der die Decke des Sarges über ſich mühſam in die Höhe ſchlägt, als ob er den Pabſt mit Ungeduld in ſeinem Reich erwartete, was jetzt jedermann einverſtanden iſt, ſcheußlich

zu finden. Alles nur augenblicklich gültige Vorstellungen, Einfälle, die nun so versteinert worden. Diese Beispiele sind merkwürdig; sie beweisen, wie die Neueren bei dem Bestreben, die Alten in immer reinerem Sinn nachzuahmen, durch einen fast unwiderstehlichen Hang zur Täuschung, zur eigentlichen buchstäblichen Täuschung hingezogen werden. Bei der Sculptur, welche dieses Mittel ganz entschieden verwirft, ist dieß am auffallendsten. Oft ist es nur ein scheinbar geringes Schwanken über die von den Griechen nie verkannten Gränzen, was unsere neueren Künstler ganz aus ihrem eigenthümlichen Gebiete herauswirft. Hätte Canova das wirkliche Monument auf einem daran angebrachten Basrelief verkleinert, nebst dem eintretenden Leichenzuge, abgebildet: so würde ich den Gedanken untadelich und sogar sehr beifallswerth finden.

Eben vor meiner Abreise hatte er das Modell in Thon zu einer kolossalen Gruppe fertig: Theseus, der einen Centauren erlegt. Ein Werk von großem Umfange, denn es ist an 17 bis 18 Palmen hoch, und unten an der Base eben so breit. Man muß sich freuen, einen Künstler in der Lage zu sehen, so etwas ohne besondere Auffoderung unternehmen zu können; und man kann die Kunsterfahrenheit und die Vereinigung von Mitteln, welche auch nur zu einem mäßigen Gelingen erforderlich ist, nicht ohne Achtung bedenken. Ich meyne, daß dieses Werk die übrigen, welche Canova im Fache des Starken und Gewaltsamen versucht hat, sowohl den Hercules mit dem Lichas, als die beiden Faustkämpfer, bei weitem übertrifft. Am Hercules ist der

unverhältnißmäßige Kraftaufwand für eine ſo leichte That, und dann die gezwungene und verdrehte Art, wie er den Knaben ſchleudert, ſchon oft getadelt worden. Der Akt der beiden Fauſtkämpfer iſt gemäßigter, weil ſie eben in der Vorbereitung und Erwartung des Angriffes vorgeſtellt ſind. Sämtlich aber haben dieſe Figuren, ungeachtet der angeſchwellten Muskeln, ſtatt derben Fleiſches, etwas ſpeckiges, was ſie weichlich macht, und mir von einer mißverſtandenen Nachahmung des Torſo herzurühren ſcheint. Die Zeichnung des Theſeus iſt ſtrenger, und die Stellung, wiewohl äußerſt gewaltſam, frei und natürlich. Der Centaur iſt ſchon durch die Ueberlegenheit ſeines Gegners mit dem Pferdeleibe auf den Boden niedergedrückt, (was den Vortheil hat, eine ſtörende Stütze zu erſparen); und ſtrebt nur mit den Hinterbeinen noch aufzukommen. Theſeus, ihm gegenüber, hat ihm das eine Knie gegen den Menſchenleib geſtemmt, ihn mit der Linken bei der Gurgel gepackt, und die hoch erhobene Rechte hohlt aus, um ihm mit der Keule den Kopf einzuſchmettern. Der Centaur greift mit ſeiner Rechten abwehrend an Theſeus Arm, die andere iſt krampfhaft mit geſpreizten Fingern auf den Boden gedrückt, und ſchien mir unverhältnißmäßig groß, wenn man auch der rohen Natur des Halbthieres noch ſo viel zugiebt. Dem Theſeus dient kein Baumſtamm oder dergleichen etwas zur Stütze, ſondern ein vom linken Oberarm herunterhängendes, wie vom Winde oder der Bewegung gegen den hinten ausgeſtreckten Fuß zurückgetriebenes Gewand. Dieſes ſchon einmal beim Perſeus angebrachte Mittel ſcheint hier nicht beſonders

glücklich: eine ſo ſchwerfällige Drapperie müßte durch die heftige Bewegung längſt herunter gefallen ſeyn, oder ihr hinderlich werden. Doch vermiſſe ich an der Behandlung eher Schonung als Kraft. Der eingedrückte Leib, die zugepreßte Gurgel des Centauren ſind peinlich anzuſehen. Ein Kampf, ſo dargeſtellt, daß das Erliegen des einen Theils unmittelbar vorhergeſehen wird, iſt ein grauſamer Gegenſtand, wofern es nicht ein Ungeheuer iſt, welches erliegt. Ein Griechiſcher Künſtler hätte daher vermuthlich die menſchliche Hälfte der Centauren-Natur mehr dem Anblicke entzogen, und den Angriff auf die thieriſche gerichtet ſeyn laſſen.

Einen Palamedes, das Gegenſtück zu dem Perſeus, der im Pio-Clementiniſchen Muſeum in der Niſche des Apollo von Belvedere aufgeſtellt iſt, eben ſo kalt und fade wie dieſer, aber noch ſteifer, indem er das Schwert mit den an der Scheide verzeichneten Ziffern, welche ihn charakteriſiren ſollten, am Arme hielt, wie unſere Soldaten ihr Gewehr, habe ich noch vor ſeinem Untergange geſehen. Er hat ſich ſelbſt gerichtet. Eine ungewöhnlich ſtarke Ueberſchwemmung der Tiber zu Anfang des Jahres hatte auch in der Werkſtätte des Künſtlers große Verwüſtung angerichtet; die Bretter, welche dieſer Statue zur Unterlage dienten, waren gefault, ohne daß man es bemerkt hatte; geraume Zeit nachher ſtürzte Palamedes um, und hätte beinahe an ſeinem daneben ſtehenden Meiſter ein Parricidium verübt.

Bei der Vergleichung der ſämtlichen ſo verſchiedenartigen Werke Canova's unter einander glaube ich einen Widerſtreit zwiſchen ſeiner natürlichen Nei-

gung und dem durch den Anblick der Antike erregten Wetteifer zu bemerken. Jene ohne dieſen hätte ihn vielleicht ganz auf den Abweg des Sentimentalen geführt. Zur Beſtätigung führe ich ein in Venedig befindliches Jugendwerk an, Dädalus und Icarus, wo er in dem über die Maaßen verſchrumpften Alten das: Et pariae tremuere manus, hat ausdrücken wollen; der Knabe hingegen mit eitler Selbſtgefälligkeit ſich nach den angebundenen Fittigen umſieht. An einer büßenden, etwas abgehärmten Magdalena, mit hängenden Haaren, auf ihren Beinen wie vom Knieen ausruhend, und in beiden Händen ein quer über die Schenkel gelegtes Kreuz haltend, welche eben in Marmor ausgeführt ward, fand ich einen Rückfall in dieſelbe Manier. Das Empfindſame in der Erfindung zum Monument der Erzherzogin habe ich oben bemerkt. In den Werken, wo der Künſtler nach dem Vorgange der Alten das kräftigſte körperliche Leben hat ergreifen wollen, iſt er, eben weil ihm dieſes fremd war, ins Empörende und Schonungsloſe ausgeſchweift. Die Sculptur ſollte kaum ein Rehböckchen ſo übel behandeln, als in der Gruppe des Hercules dem mit dem Kopfe zur Erde hängenden, an einem Beine und den Haaren geſchleuderten kleinen Lichas widerfährt. Den beiden Fauſtkämpfern kann nichts Schlimmeres begegnen, als wenn man ihre gelehrte Bedeutung erklärt. Denn wie kann man ſichs denken, daß der eine dem andern mit einem Fauſtſchlage den Bauch aufreißen will, ohne ſich mit Schauder wegzuwenden? Die glücklichſte Mittelclaſſe machen diejenigen Werke aus, welche Schönheit der Formen in er-

ſter Jugendlichkeit darbieten: der Genius auf dem Grabe des Pabſtes Rezzonico und an dem der Erzherzogin, Venus und Adonis in Neapel, Hebe (nur etwas zu tänzermäßig), und beſonders die berühmte Gruppe von Amor und Pſyche. Doch auch dieſe unterſcheidet eine gerührtere, ſchmachtendere Zärtlichkeit von ähnlichen Darſtellungen der Alten, bei denen das ſinnliche Gefühl der blühenden Glieder ſolche Figuren wie mit berauſchender Lebensfülle durchſtrömt und durchathmet.

Ich habe einen vortrefflichen Alterthumskenner ſagen hören, Canova's Manier ſey bei aller anſcheinenden Aehnlichkeit weiter vom Stil der Antike entfernt, als die Manier des Bernini. Die Rechtfertigung dieſes Urtheils will ich keineswegs über mich nehmen, doch wird es weniger befremden, wenn man es gehörig verſteht. Freilich kann die Flamänderei des Bernini niemals wieder kommen, und unſer Zeitalter fodert, ſtatt jener unverhohlen lüſternen Reize, die Beſtechung ſittſamerer Weichlichkeit. Doch, wenn wir gerecht ſeyn wollen, können wir dieſem ausſchweifenden, aber reichen Geiſte eben ſo wenig die Erregung zarterer Rührungen, als die Erfindung ſinnreicher Gedanken abſprechen, nur daß er damit faſt immer ſeine Kunſt aus ihrer Sphäre hinausrückte, wovon hier eben die Rede iſt. Wenn Bernini die Finger des Pluto ſich ganz in das weiche Fleiſch Proſerpinens eindrücken läßt, ſo iſt dieſe Entſtellung der Form, dem Schein des Lebens zu gefallen, allerdings nicht ſonderlich plaſtiſch. Aber iſt es viel anders, dem Fleiſch eine gelbliche Wachstinte zu geben, dagegen

die Drapperie im ſtarren Weiß des Marmors zu laſſen, damit ſie ungefähr wie feine Wäſche gegen eine weiße Haut abſteche? Elaſtiſche Weichheit iſt doch eine Eigenſchaft, welche die Plaſtik mit andeuten ſoll, und nur das Uebermaaß iſt tadelnswerth; die Nachahmung der Fleiſchfarbe hingegen nähert ſich den Anſprüchen der Wachsfiguren. Man führe hiegegen nicht etwa die vergoldeten Haare, die goldenen, oder aus verſchiedenem Stein verfertigten Gewänder u. dgl. an antiken Statuen an: es war damit keineswegs auf täuſchende Nachahmung abgeſehen, ſondern es ſollte bloß eine Andeutung ſeyn, daß die Nachbildung in eine andere Sphäre übergehe.

Das vielfältige Schwanken im Gange der neueren Bildhauerei iſt unſtreitig daher entſtanden, daß, nach Anerkennung der Antike als Kanon, die Beſtrebungen nach Unabhängigkeit von ihr ſich immer unter anderen Verkleidungen wieder eingeſtellt haben. Wäre eine eigenthümlich moderne, nnd dennoch ächte Bildhauerei möglich, ſo hätten die Florentiner ſie gewiß erfunden, deren Schule, von Donatello und Ghiberti an, die vortrefflichſten Bildner in Erz und Stein aufzuweiſen hat. Allein da ſelbſt das, was Michel Angelo geleiſtet, nur perſönliche Ausnahme geblieben iſt, und keine neue Bahn gebrochen hat: ſo wird wohl jeder künftige Verſuch nur von neuem darthun, daß hier kein anderer Weg übrig bleibt, als ſich ganz an die Alten in der Wahl der Gegenſtände ſowohl, als in dem Geiſt der Behandlung anzuſchließen, und auf ihrem eigenen Boden mit ihnen zu wetteifern.

Ich freue mich, einen jungen Künſtler nennen zu

können, der, mit den herrlichsten Anlagen begabt, diese Laufbahn betritt; und den wir uns gewissermaaßen zueignen dürfen, da er, wiewohl eine Däne von Geburt, wie ein Deutscher unsere Sprache redet, und ganz Deutsche Bildung besitzt. Es ist Thorwaldsen. Vor einigen Jahren war er schon im Begriff, Rom zu verlassen, ohne seine eignen Kräfte kennen gelernt zu haben, und ohne Andern bekannt geworden zu seyn, als das Modell eines Jasons über Lebensgröße, das er unternahm, die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kenner in der vortheihaftesten Art auf ihn richtete. Seitdem haben sich die Bestellungen so angehäuft, daß in seiner Werkstätte vier Statuen in Marmor in der Arbeit waren, verschiedene Copien antiker Köpfe und Brustbilder nach dem Leben nicht zu erwähnen.

Thorwaldsens Jason ist in der That des Bildes würdig, das uns Pindar von ihm entwirft, wie er, der schönste der Menschen, zu seinem fast erblindeten Vater hineintritt, und ihn mit Freude überschüttet. Er hat über dem linken Arm das Vließ hängen, in der Rechten den Speer, den Helm auf dem Haupte, übrigens ist er nackt. Durch die edle Gestalt ist ruhige gleichgewogene Kraft ohne Anstrengung hingegossen; in der Stellung ist eine, ich möchte sagen, gymnastische Grazie; und in dem Ausdruck der ganzen Figur liegt jene stolze Unbekümmertheit, jenes dem heroischen Zeitalter eigene Unbewußtseyn der Größe und Vortrefflichkeit.

Vier kleine Statuen, etwa zwei Drittel Lebensgröße, die eine gemeinschaftliche Bestimmung haben:

ein Bacchus, ein Ganymedes, eine Venus und ein Apoll, hat der Künstler dem gemäß entworfen. Der Apoll ist als der Musengott vorgestellt, aber auf eine Art, wie wir, so viel ich weiß, keine antike Statue haben. Er hält mit der linken Hand die Leyer über dem Dreifuß, in der Rechten das Plectrum, er ist nach dieser Seite herumgewandt; man sieht deutlich in dem etwas gesenkten Haupte das Nachsinnen, und daß er schon gespielt hat, und ausruhend auf neue Lieder sinnt. Der Kopf hat am meisten Aehnlichkeit mit dem schönen im Palast Giustiniani, der einen so geistigen schwermüthig sinnenden Ausdruck hat, und dessen Stirn von der weit vorgehenden Haarschleife anmuthig beschattet wird. Die Venus hält den Apfel mit einer etwas zu gesuchten Zierlichkeit der Stellung in die Höhe, was vielleicht schwer zu vermeiden ist, wenn man nicht geradezu die Mediceische Venus wiederhohlen will. Doch ist sie in den Formen, besonders vom Rücken her, von ungemeiner Schönheit. Ein Basrelief, die Wegführung der Briseïs vom Achilles, beweiset, daß Thorwaldsen auch im dramatischen Theile der Kunst in den Geist der Alten eingedrungen ist, und Pathos und Ruhe weislich zu vertheilen versteht. Nur der Schmerz des Achilles ist zu convulsivisch ausgedrückt, nicht dem Homer gemäß; dieß ist die einzige mir bekannte Figur von ihm, die einen modernen Anstrich hat.

Als Gegenstück des Hercules und Lichas von Canova, der in der Villa des reichen Kaufmanns Marchese Torlonia aufgestellt werden soll, hat dieser (solchergestalt der Ghigi unserer Tage) bei Thorwaldsen eine

koloſſale Gruppe beſtellt, mit freigelaſſenen Wahl des Gegenſtandes, über welche der Künſtler noch nicht mit ſich einig war. Vielleicht unternimmt er ebenfalls einen Centaurenkampf. Die Zuſammenſtellung wird in jedem Fall ſehr merkwürdig ſeyn.

In der Franzöſiſchen Akademie ſtudiren fünf Bildhauer: Marin, Mouton, Calamare, Milhomme und Dupaty. Alle haben Verdienſt, der ſchwächſte darunter iſt vielleicht der letztgenannte, ein Sohn des durch Briefe über Italien bekannten Präſidenten Dupaty. Nur als Beiſpiel fehlgegriffener Wahl und Behandlung führe ich einen Philoktetes von ihm an, der das wunde Bein auf einen Felſen ſtützt, und ſchmerzlich darauf herunterſieht. Es leidet keinen Zweifel, daß ſich Philoktetes, wund, hinkend, ermattet vom mühſeligen Gehen, mager und mit wüſtem Haar, ſehr unglücklich, ja bejammernswürdig vorſtellen läßt. Aber es fragt ſich nur, ob es rathſam iſt, wenn nicht der Ausdruck der Seelengröße im Dulden Erſatz dafür darbietet; und das iſt hier nicht der Fall, denn Philoktetes erſcheint nothwendig ganz niedergebeugt: nur der Tragiker kann uns ſeine heldenmüthige Ausdauer zeigen, und wie er ſich nach überſtandenem Anfalle der Schmerzen wieder ermannt.

Bedeutende Meiſterſchaft in der Zeichnung und Gruppirung bewies das Modell eines Theſeus, der eine beſiegte Amazone entführt, in Lebensgröße, von Mouton. Solche Gegenſtände, wenn ſie nicht als lüſterne Bilder behandelt werden dürfen, wie zwiſchen Faunen und Nymphen, ſind mißlich, und Berniniſchen Motiven ausgeſetzt: denn ergiebt ſich die weibliche Figur in ihr

Schickſal, ſo bedurfte es keiner Gewalt; das gewaltſame Sträuben macht meiſtens ihre Lage nur noch ſchlimmer. Der Künſtler hat ſich geſchickt genug herausgeholfen. Die Amazone ſcheint muthlos über den Verluſt ihrer Waffen, ſie ſitzt abgewandt auf der linken Schulter des Helden, der mit einem Gemiſch von Zärtlichkeit und Kühnheit, zugleich beſorgt ſeinen Raub zu ſichern und ihn doch nicht zu verletzen, im Fortſchreiten nach ihr umſchaut, und mit der Rechten eine ihrer Hände hält; ſein linker Arm um ihr Bein geſchlungen, iſt etwas gewagt, doch erregt dieß in der edlen Behandlung keine unwürdigen Nebengedanken. Die Gruppe iſt für die Betrachtung von allen Seiten künſtlich geordnet.

Vorzüglich haben mir die Arbeiten von Marin gefallen. Eine ſtehende nackte Venus oder Nymphe, die, wie aus dem Bade gekommen, mit emporgehobenen Händen ihre Haare trocknet und ordnet, iſt von ſehr ſchönen Formen, und voll natürlicher Grazie in der Stellung. Liebliche Naivetät iſt der Charakter einer ebenfalls nackten ſitzenden jugendlichen Heldenfigur. Daß es den Attributen nach Fenelons Telemach, und nicht der Telemachus der Odyſſee ſeyn ſoll, muß man einem Franzöſiſchen Künſtler zu Gute halten. Schon völlig im Marmor ausgeführt war ein Basrelief zum Denkmal einer Frau von Beaumont, Tochter des Miniſters Montmorin, die nach dem Verluſte aller ihrer nächſten Verwandten (zum Theil als Opfer der Revolution,) in Rom ſtarb. Auftrag und Gedanke dazu iſt von ihrem Freunde Chateaubriand. Die Sterbende iſt auf ihrem

Lager vorgeſtellt, ſie deutet mit der einen Hand hinauf, über ihr ſind in fünf runden Vertiefungen flach gehaltene Profile des Vaters, der Brüder u. ſ. w. angebracht; um anzudeuten, daß dieſe Trauer die Urſache ihres Todes geweſen, ſtehen in dem Raume dazwiſchen die Worte: Quia non sunt*). Kleinere Inſchriften im Kreiſe um die Bildniſſe herum ſollten, nebſt den Namen der Perſonen, die Zeit und Art ihres unglücklichen Todes anzeigen, es traten aber andere als künſtleriſche Bedenklichkeiten hiegegen ein: vielleicht zum Vortheil des Werkes, worin ſo viel Schrift den reinen Eindruck der figürlichen Darſtellung ſtören müßte. Es wäre vortheilhafter geweſen, durch Cypreſſenguirlanden und andere um die Medaillons angebrachte Sinnbilder im Allgemeinen ſie als Bildniſſe Verſtorbener zu bezeichnen. Auch die als Worte der Sterbenden eingemiſchte Schrift will ich nicht gegen die ſtrengen Kunſtregeln vertheidigen: doch hat der Gedanke etwas einfach Rührendes, und man erkennt darin den eben ſo gefühlvollen als geiſtreichen Verfaſſer des Génie du christianisme. Der Künſtler hat mit Zartheit ausgeführt, die Gebehrde iſt ſprechend, und die Ermattung des Hinſterbens ohne Entſtellung ausgedrückt. Dieß Monument ſoll in einer Capelle der Kirche S. Luigi de' Francesi, dem des Cardinals Bernis gegenüber, aufgeſtellt werden.

---

*) Dieſe, freilich nicht in claſſiſchem Latein abgefaßte, Inſchrift iſt aus der Vulgata Jerem. XXXI, 15. entlehnt, als eine Anſpielung auf die Wehklage der Rahel um ihre Kinder.

nicht, daß Rom unter den Italiäniſchen Künſtlern in dieſem Fache einen aufzuweiſen hat, der es dem Appiani in Mailand gleich thäte. Von dieſem ſah ich das Bildniß Monti's, des anerkannt erſten unter den jetzt lebenden Italiäniſchen Dichtern; äußerſt charakteriſtiſch belebt durch den begeiſterten Blick, womit er ſeinen hinreißenden Vortrag der Poeſie begleitet.

An Malern iſt die Franzöſiſche Akademie nicht ſo reich als an Bildhauern. Guerin hielt ſich in Rom auf, war aber mehr mit dem Studium fremder, als der Hervorbringung eigener Werke beſchäftiget. Doch hatte er ein idylliſches Bild nach unſerm Geßner angefangen, wo eine Hirtin zwei jungen Hirten, die neben einem Grabmale ſitzen, die Geſchichte des Mannes erzählt, deſſen Andenken es gewidmet iſt. Ländliche Einfalt, Unſchuld und Grazie auszudrücken, iſt dem Künſtler in der That ſehr gut gelungen. Dabei eine wahrhaft maleriſche Behandlung, in dem mannichfaltigen Grün, der Wirkung der Schlagſchatten, und den unter die Bäume, worunter die Hirten ſitzen, durchſpielenden Sonnenſtrahlen. Ich geſtehe, daß mir dieſes Bild von Guerin's Talenten einen vortheilhafteren Begriff gegeben hat, als der Kupferſtich nach ſeinem ſo gerühmten Marcus Sextus, welcher auf den erſten Blick allerdings einen ſtarken Eindruck machen kann, aber die Prüfung nicht aushält. Die beiden Hauptfiguren durchſchneiden ſich unangenehm in rechten Winkeln, die Beleuchtung mit dunkeln Maſſen und weißen Rändern, und nicht gehörig begründeten grellen Reflexen, iſt erkünſtelt und unrichtig, und die ſtarre Unbeweglichkeit des Schmerzes

im Marcus Sextus von dem schon nicht sonderlich zu rühmenden Ugolino des Reynolds entlehnt.

Harriet, ein junger talentvoller Mann, hatte ein ungeheuer weitläuftiges Gemälde von Horatius Cocles angefangen, und zwar verdient die Art, wie er daran arbeitete, erwähnt zu werden, weil es die von David in seiner Schule eingeführte seyn soll. Er hatte nicht alles gleichmäßig angelegt, um mit wiederhohlter Rückkehr zu den verschiedenen Theilen sie gemeinschaftlich der Vollendung entgegenzuführen, sondern er malte jede einzelne Figur gleich ganz aus, ehe er das übrige angefangen, und hatte so eben das unterste Stockwerk, oder die unterste Menschenschichte seines Bildes fertig, die den Rückzug einiger Römer über den Fluß durch Schwimmen oder in Kähnen vorstellt. Ich habe über die Wange eines im Kahn sitzenden Soldaten eine Thräne des Unwillens und der Scham über seine gezwungene Unthätigkeit derb und rund herabrollen sehen, während Horatius Cocles, dem zu Ehren sie fließt, nur noch in ein paar Kreidestreichen oben auf der grundirten Leinwand existirte. Es ist fast lustig zu denken, wie weit dieses isolirende Verfahren im Vertrauen auf praktische Fertigkeit und vorläufiges Berechnen getrieben werden könnte; die Augen einer Figur werden vielleicht schon den vollen Ausdruck einer Leidenschaft zeigen, während der Mann erst noch seine Nase erwartet. Seyen die ausdrückenden Gebehrden der einzelnen Figuren noch so gut ersonnen, so wird ihnen das Gleichgewicht gegenseitiger Beziehung und das unmittelbare Eingreifen fehlen, so wie einer Scene auf dem Theater, wo jeder

vielleicht noch unter ſeinem Werth geſchätzt wird. Eine nähere Entwickelung wird es vielleicht einleuchtend machen.

Zuvörderſt iſt es unläugbar, daß es den Franzoſen mit der Sculptur weit beſſer gelingt, als mit der Malerei. Die eingeſchärfte Nachahmung der Antike, welche in dieſer ſo viel Unheil angerichtet, konnte dort nur heilſam wirken. Auch iſt die Sphäre des Bildhauers beſchränkter, und wenn einmal gewiſſe Maximen begriffen ſind, und ſich feſt eingeprägt haben: ſo iſt er den Verirrungen weniger ausgeſetzt. Auf den Theil, welchen die Malerei mit der Sculptur gemein hat, die Zeichnung, haben die Franzoſen die größte Sorgfalt gewendet, und wenn man bedenkt, wie es damit vor David beſchaffen war, ſehr beträchtliche Fortſchritte gemacht. Colorit und Helldunkel ſind mehr das Muſikaliſche in der Malerei, und für das Muſikaliſche fehlt es dieſer Nation ſowohl in der Muſik ſelbſt, als in der Poeſie, gänzlich an Sinn.

Winkelmann betrachtete die Schönheit mit hoher Begeiſterung; Mengs wollte ſie mit maleriſchem Zauber umkleiden, daher ſeine beabſichtigte Vereinigung des Correggio mit der Antike. Ein ſcharfer ſondernder Verſtand faßt von der Schönheit hauptſächlich die Seite, die ſich unter ſeine Gerichtsbarkeit ziehen läßt: alſo Vollkommenheit des Baues und Bedeutſamkeit der Lineamente. Hierin läge alſo nur allgemeines und nichts national eingenthümliches. Allein die Franzoſen ſind ein Volk, deſſen Exiſtenz gar ſehr der äußeren Erſcheinung zugewandt iſt. Das Talent, ihre Perſon mit

Anstand und gefällig darzustellen, wird man ihnen nicht absprechen: daher ihre Vorzüge in der Schauspielerkunst, und ihre unbestrittene Ueberlegenheit in der Tanzkunst. Eben dieß macht einzig ihren Beruf für die bildende Kunst aus. Der Ausdruck in ihren dramatischen Gemälden hat Energie und Gewandtheit, nur fehlt es an Innerlichkeit, an tiefem Gemüth.

Aber die Lehre von Winkelmann und Mengs, Schönheit und das Idealische sey der Hauptzweck der bildenden Kunst, muß unfehlbar auf die Wahl mythologischer Gegenstände, und auf Behandlung der christlichen, wenn sie aufgegeben wird, im Sinne jener führen; und dennoch sehen wir, daß die Franzosen und die ihrem Geiste verwandten Kunstgenossen mit Vorliebe historische Gegenstände, besonders Römische, wählen. Dieß erklärt sich sehr gut daraus, daß sie die Poesie und Kunst fast immer rhetorisch ausüben, d. h. durch etwas anderes zu wirken suchen, als durch Poesie und Kunst allein. Auf religiöse Stimmung ist aber weder bei dem Künstler noch bei seinen Zuschauern zu hoffen; die klassische Mythologie erscheint fade und abgenutzt, wenn man sie nicht durch tiefere Symbolik neu zu schaffen weiß. Was verspricht also eine mächtigere Wirkung, als das Andenken großer wirklich geschehener Thaten, politische Würde, patriotische Gesinnungen? Welches alles die Malerei freilich nur sehr mittelbar andeuten kann. Ueberdieß kann die Darstellung der Römischen Geschichte leicht ins Declamatorische gewandt werden, weswegen sie in den Schulreden so beliebt ist. Die Französische Kunst hat sich von jeher, abwechselnd mit dem Ge-

ſchmack der Putzzimmer, nach dieſer Seite geneigt. Le Brun erzählte die Thaten Alexanders des Großen ungefähr in dem pomphaften Tone ſeiner Geſchichtſchreiber; Pouſſins Tod des Germanicus u. ſ. w. ſind bekannt. Auch die gelehrte Genauigkeit im Coſtum, die ſchon der letztgenannte beabſichtigte, iſt keineswegs die poetiſche Wahrſcheinlichkeit, ſondern die Foderung eines von Fantaſie entblößten Verſtandes.

Endlich iſt Ehrgeiz weit häufiger die Triebfeder der Franzöſiſchen Künſtler, als Liebe zur Sache; und wo dieß der Fall iſt, muß alle Geſchicklichkeit und Wiſſenſchaft eben da endigen, wo die innerſten Myſterien der Kunſt anfangen, welche ſich nur einer liebevollen Begeiſternng offenbaren.

Unter den Deutſchen Malern fange ich mit Angelica Kaufmann an, die immer noch mit heiterem Sinn und ungeſchwächten Kräften in ihrer Sphäre thätig iſt. Ihre Porträte genießen den gewohnten Beifall: ſie ſind lebhaft colorirt, mit Geſchmack gekleidet, und ähnlich, wiewohl mit einer gefälligen Abglättung des charakteriſtiſchen, wie ſich unſere Zeitgenoſſen gern abgebildet ſehen, da ſie nicht gerne durch zu viel Charakter beleidigen wollen. In ihren Compoſitionen iſt ein Wiederſchein poetiſcher Ideen, freilich ungefähr wie der des Sonnenlichtes im Monde, keuſch und rein, aber nicht zu hell leuchtend, und noch weniger erwärmend. Es könnte lehrreich ſeyn, an ihren Werken den doppelten Einfluß einer mitgetheilten Richtung auf das Idealiſche und auf dichteriſche Unabhängigkeit, und dann der Bedürfniſſe eines romanliebenden und empfindſamen Zeitalters

zu entwickeln. Denn oft ſind Hervorbringungen des Geiſtes bedeutender durch das, was ſie veranlaßt und beſtimmt hat, als an ſich ſelbſt.

Einen vortrefflicher jungen Maler, Schick, aus dem Würtembergiſchen, nenne ich recht im Gegenſatze mit den obigen Bemerkungen über die Franzöſiſche Schule. Er hat zwar in Paris ſtudirt, ſich aber von allem dortigen Einfluſſe losgemacht, und geht ſeinen eignen Weg. Man ſieht es ſeinen Werken gleich an, daß ſeine Neigung ihn mit fruchtbarer Betrachtung zu Raphael und den anderen alten Meiſtern gewendet, und man ſpürt eine wohlthätige Beruhigung nach dem Gelärme der neumodiſchen Rhetorik. Sein Fleiß beſteht nicht in der Qual des Modells, der Befragung des Gliedermanns über jede Falte u. ſ. w., ſondern es iſt die beharrliche Wirkſamkeit einer mit maleriſchem Stoffe angefüllten Phantaſie, welche das in der Natur mit Liebe empfangene mit gleicher Liebe nachzubilden ſtrebt. Seine Zeichnung iſt richtig und männlich, ohne übertriebene Härte; der Ausdruck ſeiner Figuren niemals vorlaut, ſondern beſcheiden und innig; ſeine Fleiſchfarbe iſt wahr, was auch unter den gerühmten Coloriſten unſerer Zeit ein ſeltener Vorzug iſt; in den Gewändern hat er ſich beſonders die Logen Raphaels zum Muſter genommen, wo die Annahme ſchillernder Stoffe von der Verbindlichkeit entledigt, durch ſtarre Maſſen der Hauptfarben das Auge ſtörend auf einzelne Theile zu ziehen; ſein Colorit blendet nicht durch ſtarken Auftrag und auffallende Gegenſätze, ſondern es iſt zwar heiter und kräftig, aber in ſanfter Harmonie. Seine Verfahrungsart iſt gerade die

umgekehrte von der des Harriet: er kehrt wiederhohlt zu den verſchiedenen Theilen ſeines Gemäldes zurück, läßt ſich ſelbſt nach dem jedesmaligen Eindruck beſtimmen, und ſtimmt nicht nur die Tinten nach einander, ſondern auch in Anordnung, Stellung, Bekleidung und den Zügen der Figuren macht er eine Menge pentimenti. Er hatte bei meiner Abreiſe von Rom eine große Compoſition, Noah's erſtes Opfer, der Vollendung nahe gebracht. Ich kann nicht umhin, an dieſem Beiſpiele die Vortrefflichkeit der bibliſchen und überhaupt der chriſtlichen Gegenſtände im Vorbeigehen zu berühren, die mir für die Malerei eben ſo ewig und unerſchöpflich ſcheinen, als die der klaſſiſchen Mythologie es für die Sculptur ſind, ja in ihrer geheimnißvollen Heiligkeit noch unergründlicher. Welch ein umfaſſendes und bedeutſames Bild des menſchlichen Lebens ſtellt uns Noah's Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerſtörenden Naturrevolution, womit überall die Geſchichte anhebt; das Familienleben, und darin der Staat im Keime; das väterliche Anſehen auf Erden als der Wiederſchein des göttlichen; ein Altar das erſte Gebäude; Gebet und Opfer, als die Grundlage der Religion, und in der verheißenden Erſcheinung der Gottheit das Sinnbild aller Offenbarung; auf der andern Seite das Verhältniß des Menſchen zu der ihm zugeordneten Thierwelt, als überlegene Vorſorge und Herrſchaft, aber ohne die Natur in der freudigen Freiheit und Mannichfaltigkeit ihrer Hervorbringungen zu ſtören; endlich die weite Ausſicht auf Land und Meer, als den künftigen Schauplatz menſchlicher Thätigkeit. Ich kann den Künſtler nicht

ſtärker loben, als wenn ich ſage, daß er dieſe Würde und ſinnbildliche Fülle ſeines Stoffes gar wohl gefühlt, und alles, ohne doch methodiſch zu werden, gehörig angedeutet hat. Hier kommt auch einmal, zur Erquikkung des Gemüths, die aus unſeren heutigen Gemälden gänzlich verſchwundene Andacht wieder zum Vorſchein. In den Engeln iſt dieſes Gefühl voll ätheriſcher Glut; in den Menſchen nach Maaßgabe des Alters und Geſchlechtes inbrünſtiger oder reſignirter, ehrerbietiger oder kindlich zutraulicher. Die zwei älteſten Söhne ſind eben noch mit dem Schlachten des Widders beſchäftiget, ein liebliches junges Weib reicht Früchte auf den Altar: dieſe ſind noch nicht von der Erſcheinung hinter ihnen getroffen worden; die zarteſte von den Frauen, leichter als die anderen gekleidet, kniet mit ihrem Gatten hinter ihr, von der Glorie geblendet; die älteſte Tochter wird von ernſterem Entzücken gleichſam zum Himmel emporgehoben; die Mutter betet demüthig; Noah nimmt mit entgegengeſtreckten Armen die himmliſche Verheißung in Empfang. Zu ihm wendet ſich Gott Vater in ähnlicher Geſtalt, aber durch Großheit der Formen und Majeſtät unterſchieden. Die nach der Sitte der alten Maler bekleideten Engel, von denen Gott Vater in lichtem Gedränge umſchwebt wird, ſchweben wirklich, wozu man freilich kein Modell ſitzen oder ſtehen laſſen kann. Einige Köpfe der Frauen und Engel ſind mit ſorgfältig ausgeführten Blumenkränzen geziert, wie ſie der kindlichen Unſchuld ſo lieblich ſtehen. Die aus der Arche wandelnden und fliegenden Thiere freuen ſich, nach ihrem verſchiedenen Charakter, ihrer neuen Freiheit

und des wiederkehrenden Sonnenlichtes: alles ist auch in diesen Gruppen voller Sinn. Doch es würde mich zu weit führen, wenn ich alle einzelnen Schönheiten entwickeln wollte. Ueberdieß wird das Gemälde bald in Deutschland beurtheilt werden können, da es der Kurfürst von Würtemberg bestellt hat. An dem Bildnisse einer Dame, mit einem Kinde auf dem Schooß, hat Schick gezeigt, daß er auch das Individuelle gründlich zu charakterisiren versteht, ohne grelle Uebertreibung und ohne fade Abglättung. Stellung und Gebehrden sind ohne Anmaaßung, ruhig und dennoch beseelt. Der Künstler sucht das Malerische nicht, wie manche Zeitgenossen, in einem gesucht sorglosen Hin- und Durcheinanderwerfen, sondern in der klarsten, ich möchte sagen, contemplativsten Anordnung und Umgränzung.

Erst seit ein paar Jahren studirt dieser, durch wahren Beruf zu seiner Kunst getriebene, Maler in Rom. Ich wünsche ihm einen möglichst verlängerten Aufenthalt daselbst, und die Gelegenheit, etwas Großes in Fresco zu unternehmen, wozu er eine besondere Neigung hat.

Die Landschaftmalerei hat aus anderen Gründen, als die Sculptur und Geschichtmalerei, einen Hauptsitz in Rom: nämlich wegen der südlichen Natur, die hier durch das nahe an einander gränzen stolzer, wiewohl unfruchtbarer, Fülle der Vegetation in Epheu, Fenchel u. s. w., und gänzlicher Wüstheit noch anziehender wird; und dann wegen des Ueberflusses an schönen Ruinen. Freilich zieht dieß auch häufig die Beschränkung auf das

bloße Copiren wirklicher Aussichten nach sich: man bestellt Landschaften, wie man Reisebeschreibungen liest. In diesem treu nachbildenden Fache, jedoch mit der Wahl der glücklichsten Punkte, wird besonders ein Italiäner, Giuntotardi, geschätzt, der in Aquarellfarben arbeitet. Eben dieser Manier bedient sich Kayserman, ein Schweizer, der jedoch seine Abbildungen Römischer Scenen, besonders alter Architectur, mit etwas fabrikmäßigem Fleiße zu betreiben schien. Gmelin ist ein verdienstvoller Landschaftzeichner, und sticht sehr schätzbare Blätter nach Claude Lorrain. Denis und Ducros, hielten sich an einer anderen Quelle von Naturschönheiten, in Neapel, auf. Denis malt in Oel Aussichten vom Neapolitanischen Meerbusen u. dgl., nur mit erdichteten Vorgründen. Seine Manier hat viel Aehnlichkeit mit der Hackertschen: einen gewissen bräunlichen Ton der Vordergründe hat er mit ihr gemein; auch den Kunstgriff, durch eine dahinter liegende versteckte Tiefe gleich in eine weitere Ferne mit graueren Tinten überzuspringen. Er hatte sich auch an Nachtstücke vom Ausbruche des Vesuvs gewagt. Ducros benutzt seine Reisen in Unteritalien, Sicilien und Malta zu großen, und durch Neuheit reizenden Compositionen in Aquarellfarben von Ruinen, See- und Felsenpartieen.

Unter den freien dichtenden Landschaftern ist Reinhard in Deutschland schon lange rühmlichst bekannt. Seine Stärke ist der Baumschlag, welchem er eine Bestimmtheit giebt, wie sie beinahe in der Natur selbst nicht Statt findet, da man doch in Landschaften immer eine gewisse Entfernung bei einer mittleren Schärfe des Ge-

ſichtes annimmt. Ich vermiſſe nur bei den Landſchaften von ihm, die ich geſehen, jenen zauberiſchen Duft eines ſüdlichen Himmels, der uns ſo milde von Claude Lorrains Gemälden anweht; überhaupt, was in eine muſikaliſche Stimmung verſetzt. Kaum ſollte man es glauben, daß es dieſelben Gegenden ſind, wo ſich jener groſſe Maler begeiſtert hatte, und wo Reinhard die Elemente ſeiner Darſtellungen hernimmt: Albano, Frascati, Tivoli, und weiter hinein die Sabiniſchen Gebirge. Reinhard zieht die Römiſchen Gegenden denen um Neapel vor; natürlich: weil Seeausſichten und Fernen in lieblicher Himmelsklarheit eben nicht ſeine Sache ſind, und der Baumwuchs dort eher mangelhaft als ausgezeichnet iſt. Die Schweiz hat er noch nicht bereiſet, und dieß iſt vielleicht für ſeine Kunſt zu beklagen. Denn ich ſollte denken, wenn er die Scene mehr nach Norden verlegte, in eine ernſtere und rauhere Natur: ſo würde mehr Harmonie zwiſchen den Gegenſtänden und dem Geiſte ſeiner, in ſo ſeltenem Grade kräftigen und gediegenen Behandlung zu ſpüren ſeyn.

Koch, ein Tiroler, zeigt in ſeinen Landſchaften, ebenfalls in Oel gemalt, eine vorzügliche Gabe, den Charakter verſchiedener Himmelſtriche und Landesarten zu ergreifen oder zu imaginiren. Man werfe mir nicht ein, daß auf dem letzten Wege die vollkommene Wahrheit nicht zu erreichen ſtehe. Denn was man nicht mit der Einbildungskraft durchdrungen und vergeiſtiget, hat man ſelbſt mit leiblichen Augen nicht recht geſehen, geſetzt auch, man hätte die ganze Flora einer Gegend bis auf die Pilze in ſein Studirheft geſammelt. Weit eher, als durch eine

Arbeit des Gedächtnisses wird es gelingen, die nicht auf Begriffe zu bringende, nur zu fühlende Einheit eines großen Ganzen anschaulich zu machen, wenn die Fantasie nach einigen gegebenen Hauptzügen das übrige in sich ausmalt. Ist die Kunst überhaupt etwas anderes, als die Mittheilung eines tieferen, geistigeren Sehens, wobei das Aeußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird? Zur Poesie der Landschaftmalerei gehört unstreitig die Darstellung der Harmonie in den Hervorbringungen und Erscheinungen der Natur unter gewissen Umständen.

Aber dieß ist keine Sache der fantasieloſen Erfahrung, und ich glaube, ein Künstler könnte recht gut den richtigen Eindruck von Landschaften des Orients geben, ohne dort gewesen zu seyn. Von Koch habe ich Landschaften gesehen, die den Charakter des Klima's sowohl von Italien als der Schweiz treffend ausdrückten. Seine Fantasie führte ihn aber mit glücklichem Erfolge noch weiter in die poetischen Regionen hinaus. Der Eindruck, den dichtende Landschaftmaler bezwecken, ist seiner Natur nach musikalisch; deßwegen haben sie meistens der unvermeidlichen Unbestimmtheit dieses Eindrucks mehr Richtung zu geben, gleichsam einen Hauptton anzustimmen gesucht. Dazu dienten ihnen die beigefügten Figuren; und die, welche auf das Idealische gingen, wie Claude Lorrain und Caspar Pouſſin, nahmen dazu gern mythologische, und mit Recht. Wenn aber der Landschafter seine Figuren nicht selbst erfindet und ausführt, so können sie unmöglich bedeutend genug ausfallen.

Von Hannibal Carracci haben wir dagegen einige Landschaften (in der Gallerie Doria), wo die Staffirung sich zur Würde der historischen Darstellung erhebt, und der landschaftlichen mehr das Gleichgewicht hält. Es wäre zu wünschen, daß diese Gattung mehr angebaut würde. Koch hat einige sehr beifallswerthe Versuche darin gemacht, unter anderen Ruth und Boas, in einer reichen orientalischen Fruchtgegend, wo alles mit der Aernte beschäftiget ist; dann den Anfall der rasenden Bacchantinnen auf den Orpheus. Die Landschaft ist recht zur Scene für solch eine That geschaffen: zackige Felsen, ein schäumender reißender Bergstrom, wilde und vom Sturm zerrissene Bäume, ein düsterer Himmel; alles giebt die Vorstellung einer schauerlichen Einöde in Thracien.

Ein verwandtes Streben zeigte sich in den Arbeiten eines Engländers, Wallis, des einzigen in Rom lebenden Künstlers von dieser Nation, da die politischen Verhältnisse für sie, als Fremde, den Aufenthalt dort bedenklich machen; Wallis aber hat sich ganz in Rom niedergelassen. Besonders haben mir einige Ossianische Landschaften von ihm in der Sammlung Mylord Bristol's gefallen: der nordische Nebelhimmel und ein wildes Jägerland schien mir darin treffend für den Dichter bezeichnet. Vielleicht sollte man nach dem Ossian gar nicht anders malen als so, denn zu eigentlichen historischen Gemälden haben seine Darstellungen nicht Haltung genug. Auch wiegt ja dieser Dichter die, welche ihn lieben, in eine schwebende Träumerei, etwa wie eine Mondschein-Landschaft. — In Gemälden südlicher Natur hat des Wallis Pinsel lachende Heiterkeit und sorg-

fältige Ausführung, eher möchte es ihm zuweilen an Wärme fehlen. Eine weitläuftige Composition, mit Aussicht auf den Tiber und weitere Fernen, worauf die Abholung des Cincinnatus vom Pfluge vorgestellt ist, schien mir bei vielen Schönheiten nicht ganz die Farbe dieses Gegenstandes zu tragen, sondern zu geschmückt und glänzend zu seyn; man denkt sich bei solchem bäurischen Fleiß eine beschränktere und rauhere Umgebung.

In einem Theile der malerischen Kunstfertigkeiten, der jetzt doppelt wichtig ist, da so viele unersetzliche Gemälde von ihrer Stelle gerückt, andere ganz aus dem bekannten Gesichtskreise verschwunden sind, noch andere verwitternd ihrem Untergange entgegeneilen; ich meyne, im Copiren nach den alten Meistern, ist mir nichts Ausgezeichnetes vorgekommen. Wohl habe ich vielfältig junge Künstler in den Stanzen und Galerien ihres eigenen Studiums halben zeichnen und malen sehen, auch wird viel Handel mit sauber gearbeiteten Miniaturen nach der Farnesina, der Aurora von Guido und Guercino u. s. w. getrieben; aber ich habe nicht erfahren, daß sich ein Künstler, wie unser vortrefflicher Buri, diesem Fache besonders widmete, und Copieen lieferte, wie die seinige in Oel von der Raphaelischen Madonna in Dresden, oder in Aquarell von einigen Bildern Leonardo's. Ich gestehe, daß ich bei dem Anblick der Modestia e Vanità von dem letztgenannten im Palast Barberini, welches Bild sehr nachgedunkelt hat, und nur mühsam hinter Glas gesehen wird, dann bei Jupiter und Juno von Carracci im Palast Farnese, mit lebhafter Dank-

barkeit an den Künſtler gedacht habe, der mich im voraus den ganzen Werth dieſer Werke ſo gut hätte kennen lehren. In Parma traf ich einen ſchätzbaren Maler, Lucatelli, beſchäftigt, die Genien der Jagd von Correggio im Speiſeſaal des Kloſters der Benedictinerinnen, der lange wegen der Clauſur unzugänglich war, nun aber ſchon im Kupferſtiche von Bodoni bekannt gemacht worden, für den Kaiſer von Frankreich in Oel zu copiren.

XXIII.

Johann von Fieſole.

Nachricht von ſeinem Leben, und Beſchreibung ſeines Gemäldes: Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus.

Zum erſtenmal gedruckt in Paris 1817 Fol. nebſt funfzehn Blättern, gezeichnet von W. Ternite und geſtochen von Forſell.

Der Sinn und die Neigung für die ältere Malerei, welche ſich ſeit einiger Zeit beſonders in Deutſchland wieder geregt haben, laſſen mich eine günſtige Aufnahme der folgenden Blätter hoffen. Johann von Fieſole nimmt unter den Herſtellern und Förderern der Kunſt, welche den großen Meiſtern des ſechszehnten Jahrhunderts vorangegangen ſind, eine bedeutende Stelle ein; und das Gemälde, wovon die vorliegenden Kupferſtiche eine ſo getreue Vorſtellung geben, als es durch bloße Umriſſe ſich thun läßt, iſt unſtreitig eines ſeiner vorzüglichſten und merkwürdigſten Werke.

Meinem Zwecke, den Beſchauer in den rechten Geſichtspunkt zu ſtellen, wird es nicht fremd ſeyn, wenn

ich einige Züge aus der Lebensgeschichte des Malers in Erinnerung bringe; denn was von vielen Künstlern in einem gewissen Grade gilt, läßt sich von ihm mit vollkommenster Wahrheit behaupten: seine Bilder sind ein Spiegel seines Lebens und seiner Gesinnung.

Man weiß wenig von den früheren und weltlichen Lebensumständen dieses Mannes, deren Einfluß er selbst aufhob, so viel an ihm lag, indem er sich frühzeitig einem geistlichen Berufe ergab. Er ward im Jahre 1387 in Mugello, einer Landschaft des Florentinischen Gebiets, gebohren; sein weltlicher Name soll Santi Tosini gewesen seyn *). Im Jahre 1407, also im ein und zwanzigsten seines Alters, trat er in den Prediger-Orden der Dominicaner, wo er den Namen des Bruders Johannes, und von dem Kloster, in welchem er eingekleidet war, den Beinamen von Fiesole erhielt **). Schon in früher Jugend hatte er angefangen die Kunst zu üben. Sein älterer Bruder war Miniaturmaler, und in Gemeinschaft mit diesem hat er nach damaliger Weise verschiedene Chorbücher fleißig mit kleinen Bildern ausgeziert, welche noch gegenwärtig in Florenz aufbewahrt werden. Diese erste Richtung seines künstlerischen Vermögens ist auch an seinen nachherigen Werken sichtbar geblieben, in dem reichlichen Gebrauch der Vergoldung, in der Behandlung der Farben und in

*) Etruria Pittrice, T. I, No. XVII.

**) Lanzi Storia Pittorica dell' Italia. Bassano, 1809, T. I. p. 60, 61.

der unendlichen Sorgfalt, womit er ſogar die kleinſten Zierrathen ausführte. Vaſari nennt keinen andern Lehrer des Johannes, und vielleicht hat er auch keinen gehabt, ſondern nur die Handgriffe der Miniatur von ſeinem Bruder, die der Fresco-Malerei von irgend einem andern Meiſter erlernt, übrigens aber ſich in Ausübung der Kunſt einer treuen Beobachtung der ſichtbaren Welt, und den Eingebungen ſeines eignen Gemüthes überlaſſen. Neuere machen den Gherardo Starnina zum Meiſter des Johann von Fieſole. Allein ich ſehe nicht, auf welches gültige Zeugniß ſich dieſe Angabe gründen könnte; denn Vaſari ſchweigt nicht nur hievon, ſondern ſagt ausdrücklich, Starnina habe außer dem Maſolino da Panicale keinen Schüler von irgend bedeutendem Verdienſt gebildet. Was Vaſari in der Lebensbeſchreibung Maſaccio's meldet, Johann von Fieſole habe ſich durch Betrachtung ſeiner Bilder vervollkommnet, hat an ſich geringe Wahrſcheinlichkeit, und möchte durch die Vergleichung ihrer Werke ſchwerlich beſtätigt werden. Maſaccio war funfzehn Jahre jünger, und ehe er zu einiger Reife in der Kunſt gedieh, mußte ſich die Verfahrungsweiſe des Johann von Fieſole ſchon völlig feſtgeſetzt haben. Auch lag es wohl nicht in der Sinnesart des letztgenannten, nach den neuen gewiſſermaaßen weltlichen Erfindungen ſeiner Zeitgenoſſen umher zu forſchen. Er ging in klöſterlicher Abgeſchiedenheit ſeine ſtille Bahn fort, und war auch in der Kunſt genügſam mit den Gaben, welche ihm der Himmel ver-

*) Etruria Pittrice l. c.

liehen und zu entfalten vergönnt hatte. Deswegen änderte er, wie Vasari berichtet, nicht gern an seinen Bildern, sondern beharrte bei seinen ersten Gedanken, weil er meynte, so sey es der Wille Gottes gewesen. Lanzi bemerkt mit Recht, daß man meistens in den Bildern des Johann von Fiesole mehr von der alten Weise des Giotto spüre, als in denen der meisten damaligen Maler. An Wissenschaft war ihm unstreitig Masaccio überlegen, und deswegen hat er einen allgemeineren Ruhm erworben; denn seine Gemälde, besonders die der Carmeliten-Kirche zu Florenz, wurden eine wahre Schule für die folgenden Maler.

Der Eintritt in den geistlichen Stand war für Johann von Fiesole kein Hinderniß, in der Ausübung seiner Kunst fortzufahren. Der Orden der Dominicaner hatte seit seiner Stiftung nicht nur viele Lehrer der Theologie hervorgebracht, sondern er begünstigte auch unter seinen Mitgliedern die Erwerbung oder Ausübung weltlicher Wissenschaften und Fertigkeiten. Mönche des Sanct-Marcus-Klosters zu Florenz waren die Baumeister verschiedener schöner Kirchen dieser Stadt, und ihre Layenbrüder dienten dabei als Handwerker. Später malte in eben diesem Kloster Fra Bartholomeo den größten Theil seiner erhabenen Gemälde.

So wie Johann von Fiesole die Kunst ausübte, war sie auch ein wahrer Gottesdienst. Er widmete sie ausschließlich geheiligten Darstellungen, und hatte dabei nicht einen eitlen Ruhm, noch ein flüchtiges Ergötzen, sondern die Erbauung und Freude der Gläubigen vor Augen, wenn sie die Gegenstände ihrer Verehrung in

schöner Gestalt, in kostbarem Schmuck, und mit dem Ausdruck der Seligkeit im Gesicht erblicken würden. Er pflegte sein Gemüth durch Gebet zu reinigen und zu erheben, ehe er den Pinsel zur Hand nahm, und oft hat er vor dem Bilde des Gekreuzigten, während er es malte, Thränen vergossen. Er war fleißig, und hat viele und dennoch sehr ausgeführte Bilder geliefert; jedem, der ihn um ein Gemälde anging, wollte er gern willfahren, und pflegte zu antworten, man solle nur die Erlaubniß des Priors auswirken, an ihm werde es nachher nicht fehlen. Der Ertrag seiner Arbeiten wurde zu mildthätigen Gaben verwandt.

Ungeachtet der Bescheidenheit, ja Demuth des Johann von Fiesole wurde sein Verdienst dennoch frühzeitig anerkannt und hervorgezogen. Cosmus von Medicis, der Vater des Vaterlandes, schätzte ihn, und trug ihm die Ausführung weitläuftiger Frescogemälde im Sanct-Marcus-Kloster auf, wobei er Gelegenheit hatte, die würdigsten Männer seines Ordens zu verherrlichen. Er stellte einen Baum vor, neben dessen Stamme der heilige Dominicus stand: an den Zweigen hingen in runden Rahmen die Bildnisse seiner ausgezeichnetsten Nachfolger, welche die Ordensbrüder von entlegenen Orten herbeigeschafft hatten. Nachher verzierte er mit seinen Gemälden verschiedene Kirchen in mehreren Städten Italiens; unter andern in Cortona und Orvieto. Der Pabst Nicolaus der Fünfte berief ihn nach Rom, und ließ ihn im Vatican die Capellen des heiligen Laurentius und des Sacramentes malen. Bei dieser Gelegenheit sah ihn der Pabst häufig, und

ging vertraulich mit ihm um; die Einfalt, Demuth und Frömmigkeit des kunstreichen Mannes erwarben ihm die Liebe des Pabstes; und als während dieser Zeit das Erzbisthum in Florenz erledigt ward, so wollte ihn Nicolaus mit dieser Würde bekleiden. Kaum hatte Johann dieses erfahren, als er den Pabst inständig bat, ihn dessen zu überheben: er fühle sich nicht berufen, ein ganzes Volk zu regieren, er sey gewohnt zu gehorchen, nicht andere zu lenken, bei welcher Lebensweise auch die Gefahr des Irrthums geringer sey. Hierauf nannte er als den würdigsten einen andern Mönch des Prediger-Ordens, Fra Antonio, welcher dann auf seinen Vorschlag zur erzbischöflichen Würde erhoben ward, und sie löblich verwaltete.

In solchen Gesinnungen lebte Johann von Fiesole, mit stillem Gemüthe unabläßig darauf gerichtet, die Schönheit der geistigen Welt sichtbar aufzufassen, durch strenge Mäßigkeit sich zur Betrachtung vorbereitend, mit wenigem genügsam, geduldig und vertragsam unter seinen Ordensbrüdern, ein Tröster der Armen, ein Freund aller Menschen. Er starb im acht und sechzigsten Jahre seines Alters (1454) in Rom, und ward nach seinem Tode selig gesprochen, und durch die Beinamen: der selige Bruder Johannes (Beato Fra Giovanni), und der englische Bruder (Fra Angelico), geehrt. Sein Bildniß zeigt uns einen würdigen Greis mit kahlem Haupte, die gewölbte bilderreiche Stirn und das große Auge betrachtend gesenkt, voll milden Ernstes, und ohne irgend eine Mischung von Trübsinn oder düsterer Strenge.

Bei der klösterlichen Abgeschiedenheit, worin Johann von Fisole lebte, und da er aus der Malerei zwar seinen zweiten Beruf, aber doch kein eigentliches Gewerbe machte, darf es uns nicht wundern, daß er keine große Anzahl von Schülern erzogen. Baldinucci hat von ihm gewissermaaßen die Venetianische Schule ableiten wollen, indem Johann von Fiesole der Lehrer des Gentile da Fabbriano gewesen seyn soll, welcher wiederum Meister des Jakob Bellini ward. Lanzi erinnert hiegegen, daß es sich nicht mit der Zeitrechnung vertrage. Der einzige unbestrittene Schüler unsers Meisters, von dem man noch Werke kennt, ist Benozzo Gozzoli; dessen zahlreiche und verhältnißmäßig wohl erhaltene Gemälde die Hauptzierde des Campo Santo in Pisa sind. Die heitere Farbenpracht des Johann von Fiesole, so wie seine erfindsame Mannichfaltigkeit in architektonischen Hintergründen, wovon wir auf den Nebenbildern des vorliegenden Gemäldes Proben im kleinen sehen, konnte Benozzo Gozzoli unter der hohen Säulenlaube des Pisanischen Kirchhofes nach einem großen Maaßstabe entfalten, und hat es besonders in der Vorstellung des Babylonischen Thurmbaues wunderwürdig gethan. Auch die Wahrheit, und man könnte sagen, die ungeschminkte Aufrichtigkeit in den Gebehrden der Handelnden hat er von seinen Meister geerbt, in der Anmuth und zarten Gemüthlichkeit hat er ihn vielleicht nicht ganz erreicht.

Nur weniges von den Werken des Johann von Fiesole ist im Kupferstich erschienen. Mir ist nichts be-

kannt geworden, außer einem ſchlecht geſtochenen Blatte in der Etruria Pittrice *) und der Capelle Nicolaus des Fünften in Umriſſen **), welches aber nur eine rohe Arbeit iſt. Dieſe Vernachläßigung iſt begreiflich. Bei ihrem Aufkommen war die Kupferſtecher-Kunſt vorzugsweiſe auf die Werke der großen gleichzeitigen Meiſter gerichtet, und nachher wurde das Verdienſt der älteren Maler gänzlich verkannt. Obige Capelle war dergeſtalt in Vergeſſenheit gerathen, daß die Schlüſſel dazu fehlten, und Bottari, der Römiſche Herausgeber des Vaſari (im Jahr 1769) bemerkt, er habe, um die Bilder zu betrachten, zum Fenſter hineinſteigen müſſen.

Das vorliegende Gemälde iſt im königlichen Muſeum zu Paris befindlich, wo es zuerſt unter einer Sammlung von Bildern aus verſchiedenen alten Schulen zu Anfang des Jahres 1815 nur auf kurze Zeit öffentlich ausgeſtellt wurde ***). Seit den Einbußen, welche das Muſeum erlitten, hat es in der Galerie

---

*) T. I, No. XVII.

**) Le Pitture della Capella di Nicolo V, opere del beato Giovanni Angelico da Fiesole esistenti nel Vaticano. Disegnate ed incise a contorni da Francesco Giangiacomo Romano. In 16 rami. Rome 1810. fol.

***) Notice des Tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres Tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée Royal. Paris 1815, p. 40—45.

des Louvre selbst Platz gefunden. Ehemals zierte es die Sanct-Dominicus-Kirche zu Fiesole, und Vasari beschreibt es folgendergestalt:

»Aber unter allen Werken, welche Fra Giovanni »ans Licht gebracht, übertraf er sich selbst, und bewies »seine hohe Vortrefflichkeit und Einsicht in die Kunst an »einer Tafel, welche in derselben Kirche (San Domenico »di Fiesole) neben der Thüre, wenn man hineintritt »zur Linken, befindlich ist. Auf selbiger Tafel krönt »Jesus Christus Unsere Liebe Frau, in mitten eines »Chores von Engeln, und unter einer unendlichen Menge »von Heiligen, so Männern als Frauen, welche so zahl»reich und so wohl ausgeführt sind, in so mannichfal»tigen Stellungen, und mit so verschiedenem Ausdruck »der Köpfe, daß man unglaubliche Freude und Süßig»keit bei ihrem Anblick empfindet; ja es scheint, als »wenn dieselbigen Geister im Himmel nicht anders »seyn könnten, oder vielmehr, wenn sie Körper hätten, »müßten sie so gestaltet seyn. Denn alle diese heiligen »Männer und Frauen sind nicht bloß lebendig, mit »zarten und süßen Gebehrden abgebildet, sondern die »ganze Färbung des Werkes scheint von der Hand eines »Heiligen oder Engels zu seyn, wie sie denn auch wirk»lich ist; weßhalb mit gutem Grunde dieser fromme »Ordensbruder allezeit Frate Giovanni Angelico be»nannt worden ist. Ferner die Geschichten von Unserer »Lieben Frauen, und dem heiligen Dominicus, die im »untern Rahmen des Bildes stehen, sind in ihrer Art »göttlich, und ich für mein Theil kann versichern, ich »sehe dieses Werk niemals, ohne daß es mir als ein

»neues Weſen erſcheint, und ich ſcheide davon, ohne »mich je erſättigen zu können.«

Ich habe dieſe ſo richtig gefühlte Beſchreibung aus dem Buche, welches immer die Grundlage der Italiäniſchen Kunſtgeſchichte während der großen Jahrhunderte bleibt, in einer wörtlich genauen Uebertragung hergeſetzt, zuvörderſt weil ſie alle Zweifel über den Urheber und die Aechtheit des Bildes wegräumt; dann weil ſie beweiſet, daß es einen ſehr hohen Rang unter den Werken des Johannes einnimmt. Denn Vaſari hatte dieſe faſt ſämtlich vor Augen, und zwar noch in ihrer völligen Friſche, ehe ſie durch den Verlauf der Zeit und Verwahrloſung beſchädigt oder gar zerſtört waren. Die Geſchichten von der Mutter Gottes, deren Vaſari erwähnt, beſchränken ſich freilich auf die am Grabe des Heilandes ſitzende Jungfrau, auf dem vierten kleinen Bilde. Dieß darf uns nicht irren: es iſt eine von den nicht ganz genauen Angaben, deren dem Vaſari ſo manche entſchlüpft ſind, ohne daß dadurch der Werth ſeines Buches weſentlich vermindert würde.

Das Bild iſt in ſeiner größten Höhe 6 1/3 Pariſer Fuß hoch. Unſere Leſer werden ſich einen anſchaulichen Begriff von der Größe des Ganzen machen können, wenn wir bemerken, daß die Köpfe auf den beſondern Blättern, und die kleineren Bilder genau nach dem Maaße des Urbildes geſtochen ſind. Die Tafel, worauf es gemalt, iſt aus drei Stücken zuſammengefügt, und ganz vergoldet geweſen. Auf dieſem Goldgrunde ſind die mit Eyerweiß angefeuchteten Waſſerfarben aufgetragen, denn das Bild iſt vor Verbreitung

der Oelmalerei in Italien verfertigt. Die Heiligenſcheine und die übrigen beträchtlichen goldenen Zierrathen an den Gewändern ſind ausgeſpart, und auf dieſe Art kommt der Goldgrund vielfältig zum Vorſchein. Der verſchwenderiſche Gebrauch des Goldes, welchen die ältere Malerei von den Moſaiken der Griechiſchen Kirche überkommen hatte, und wodurch der Maler hier den Glanz des himmliſchen Lichtes vorzuſtellen gedachte, bewirkt auf den erſten Anblick, es iſt nicht zu läugnen, eine befremdliche Störung. Der obere Raum zu beiden Seiten des Thrones, wo allein die freie Luft zum Vorſchein kommt, iſt dunkelblau; alsdann folgen in dichtem Gedränge die Engel und Heiligen bis auf den Vordergrund hinunter. Jeder Kopf iſt aber durch den Heiligenſchein, welcher ihn rings umgiebt, abgeſondert; dieſe Unterbrechung gönnt dem Auge nirgends Ruhe, und neben dieſem ſonnigen Glanze des Goldes erſcheinen die übrigen Farben, wie heiter ſie auch an den Geſichtern, wie prächtig an den Gewändern ſeyn mögen, gewiſſermaaßen nur als Schatten. Die Heiligenſcheine ſind auf eigene Weiſe behandelt: die Zierrathen davon ſind nämlich vermittelſt metallener zirkelrunder Formen dem Goldgrunde eingeprägt: man bemerkt deutlich die Vertiefungen in der Oberfläche des Holzes; und einige größere dergeſtalt eingedrückte Vertiefungen ſind wiederum mit Farben ausgefüllt, um Sapphire, Rubinen, und andere Edelgeſteine nachzuahmen, dergleichen man den irdiſchen Kronen einzufügen pflegte. Die Verſchiedenheit der Muſter zeigt, daß der Künſtler ſich nicht mit einer einzigen Form begnügte, ſondern eine Menge

gebrauchte, so daß dieser der Malerei fremde Schmuck einen beträchtlichen Aufwand von Mühe und Vorkehrungen erfodert haben muß. Die Glorie erscheint demnach nicht als ein schmaler ätherischer Lichtkreis, der die Scheitel wagerecht oder schräg umgiebt, sich mit dem Haupte bewegt, und also auch den gleichen Verkürzungen wie alles übrige sichtbare unterworfen ist; sondern, wie auch die Köpfe vorwärts, rückwärts oder seitwärts geneigt seyn mögen, der Heiligenschein steht immer senkrecht, und umgiebt sie mit einem breiten goldnen Kreise, innerhalb dessen der Goldgrund bis an die Umrisse der Gesichter tritt.

Was die Farben betrifft, so haben wir Ursache zu glauben, daß sie beträchtlich ausgeblaßt sind, nicht etwa durch irgend eine besondere Beschädigung, sondern bloß vermöge der Wirkung der Zeit und der ursprünglichen Mischung der Bestandtheile. Einige Engelsköpfe zunächst am Throne, welche sich zufällig frischer als die übrigen erhalten haben, geben uns einen Maaßstab für die Wärme und Kraft des Malers in der Färbung des Fleisches. So wie aber die Farben jetzt in ihrer Gesamtheit dastehen, nehmen sie sich einigermaaßen grell aus, ohne doch recht kräftig zu seyn. Dieß rührt von der eigenthümlichen Behandlung her: der Künstler hat durchaus die Wirkung der Wiederscheine nicht gekannt, oder sie wenigstens nicht in seine Nachahmung aufgenommen. Die verschiedenen Farben der Gewänder stehen neben einander, ohne von ihren Umgebungen Einflüsse zu empfangen, oder sie ihnen zurückzugeben. Sie behaupten sich überall in ihrer Reinheit:

die Schatten sind nicht durch Trübung, durch Versetzung mit Schwarz oder Braun hervorgebracht, sondern blos durch Verdickung desselben Pigments; die stärksten Lichter sind mit Weiß aufgehöht, aber um alle Härte zu vermeiden, ist dieses Weiß mit äußerst feinen Pinselstrichen wie schraffirt aufgetragen. Man muß den Künstler bewundern, welcher dennoch seinen Gestalten so viel Rundung zu geben wußte; allein die frühe Gewöhnung des Miniaturmalers, im alten Sinne des Wortes, ist darin nicht zu verkennen.

Die Anordnung ist sehr verständig: sie vereinigt jene Symmetrie, welche den Eindruck einer feierlichen Handlung gewährt, mit lebendiger Fülle und Mannichfaltigkeit; der Künstler hat dabei gründliche Kenntniß der Linien-Perspective bewiesen. Das Gerüste des Ganzen ist architektonisch. Es stellt eine die ganze Breite des Gemäldes einnehmende und zu beiden Seiten ins unbestimmte hin zu verlängernde Stiege von neun Stufen vor: diese Stiege führt zu dem in der Mitte befindlichen Throne hinauf, welcher oben eine sechseckige Fläche bildet. Die drei zurücktretenden Seiten des Thrones sind von reich bekleideten Wänden umgeben, die drei vorspringenden Seiten von einem Thronhimmel mit Gothischen Spitzbogen überwölbt. Zu diesem Thron führt ein gleichfalls dreiseitiger Vorsprung der Treppe, dessen vordere Seite den großen Seitenflügeln parallel dem Beschauer gerade gegenüber liegt, während die Nebenseiten rechts und links schräg ablaufen. Der winklichte Ausschnitt des Gemäldes am oberen Rande stimmt hiemit überein: man darf diese Linie nur in Gedanken

vorwärts neigen, so hat man die Form des ganzen Baues.

Der Maler hat den Gesichtspunkt gegen die Gewohnheit seiner Zeit niedrig angenommen, denn der Horizont des Bildes läuft an dem untern Rande der vorspringenden Treppe hin. Die architektonische Voraussetzung gab ihm das Mittel an die Hand, seine Gestalten im engsten Gedränge dennoch stufenweise über einander erhöht gehörig erscheinen zu lassen. Die Engel stehen oben zu beiden Seiten des Thrones, auf den Stufen hinabwärts sind Erzväter, Apostel und Heilige geordnet; den Vordergrund, ein Estrich vor der Treppe, nehmen knieende Heilige ein. Nur die vorspringenden Stiegen, aus geädertem Marmor von verschiedenen Farben, sind leer von theilnehmenden Zuschauern gelassen: hier ist bloß die Jungfrau zu dem Sitze ihres Sohnes seitwärts hinangestiegen. Auf solche Art ist die Haupthandlung gehörig abgesondert und eingefaßt; nichts stört hier den hinanstrebenden Blick des Betrachters, und der Künstler hat zugleich sorgfältig Rechenschaft davon abgelegt, wie die umher versammelten gemalten Zeugen ungehindert der Krönungsfeier zuschauen können, welche den Gegenstand des allgemeinen Entzückens ausmacht.

Wenn wir uns nun zu den einzelnen Gestalten wenden, so müssen wir zuvörderst die Erfindsamkeit des Künstlers bewundern, der bei einem Gegenstande, wobei eigentlich keine Entgegensetzung der Charakter Statt findet, und ein verwandter Ausdruck der liebevollen Freude und stillen Seligkeit auf allen Gesichtern erfo-

dert wird, eine so große Mannichfaltigkeit innerhalb der Gränzen des Würdigen und Schönen zu erschaffen wußte. Man wird nicht sagen können, daß irgend ein Kopf den andern wiederhole. Und diese Mannichfaltigkeit erstreckt sich nicht bloß auf die Züge und den seelenvollen Blick, sondern auch auf den Wuchs und die Anordnung der Haare, und auf den Bartwurf, welcher meistens von ungemeiner Schönheit ist; endlich auf die Gebehrden und Stellungen. Durch die Anordnung des Ganzen hatte der Maler sich den Vortheil gesichert, Gestalten in allen Richtungen, ganz von vorn, seitwärts gewandt, und vom Rücken her zeichnen zu können, während sie doch alle auf die Haupthandlung im Mittelpunkte gerichtet sind.

Die Augen sind immer beseelt und von großer Klarheit, aber nicht immer ganz richtig gezeichnet: der Augenstern erscheint an Profilköpfen mit einer breiteren Rundung als er billig haben sollte. Hüten wir uns jedoch, dieses sofort der Unkunde des Malers beizumessen. Wir können vortreffliche geschnittene Steine aus der Zeit der ersten Römischen Kaiser anführen, woran sich derselbe Fehler, oder wenn man lieber will, dieselbe Licenz in Abbildung des Auges bemerken läßt. Es ist als ob Johann von Fiesole sich nicht gern entschlossen hätte, den Augenstern in einer Verkürzung zu malen, wodurch er seine Durchsichtigkeit und Empfänglichkeit für das Licht großentheils einbüßt.

Der Ton der Fleischfarbe hat viel Wahrheit, und wenn man auf die Wirkung des Verbleichens Rücksicht nimmt, so muß sie ursprünglich auch von großer Wärme

gewesen seyn. Die jugendlichen und weiblichen Hände sind von sehr zierlichen Formen; die Hände sind durchgehends in ungezwungenen und zum Theil sprechenden Bewegungen vorgestellt. Nur die Linke der heiligen Magdalena, welche das Salbengefäß hält, ist nicht zum glücklichsten gerathen. Auf den ersten Blick glaubt man, das Gefäß müsse herunter fallen, bis man sich erinnert, daß der Gesichtspunkt beträchtlich tiefer liegt.

Die Zeichnung des Nackten ist nicht die Stärke unsers Meisters. Der Leib des Heilandes auf dem kleinen Bilde der Auferstehung ist mager und hölzern; etwas freier und lebendiger, wiewohl schmächtig, sehen wir dieselbe Gestalt auf dem Bilde der Geißelung am Gewande des heiligen Nikolaus. Die damals üblichen Gegenstände der Malerei machten dem Künstler nur in wenigen Fällen die Aufgabe unbekleidete Körper darzustellen; die Sitten und Kleidertrachten waren der Beobachtung der Natur in diesem Stücke nicht günstig; einen Geistlichen entfernten vollends seine Begriffe von Zucht und Sittsamkeit hievon, und eigne Veranstaltungen für die Kunst, um jenem Mangel abzuhelfen, gab es noch nicht. Die Wissenschaft der Anatomie ist dem Johann von Fiesole völlig fremd geblieben; an den wenigen nackten Theilen, die er uns zeigt, dem Gesichte, dem Halse, den Händen, hat er treulich beobachtet und nachgeahmt, was auf der Oberfläche erscheint: aber man kann nicht sagen, daß seine Zeichnung von den Werkzeugen der Bewegung, die unter der Haut versteckt liegen, und dem innern Bau der Theile eine bestimmte Rechenschaft ablege. Auf dem ganzen Hauptbilde findet

ſich kein unbekleideter Arm, ja was noch auffallender iſt, weder ein bekleideter noch unbekleideter Fuß.

Dagegen beſaß Johann von Fieſole eine große Meiſterſchaft in den Gewändern. Die Stoffe ſind zwar nicht durch ihren eigenthümlichen Glanz und ihre Art das Licht einzuſaugen und zurückzuwerfen, wohl aber durch ihren Fall und den Bruch der Falten, von dem ätheriſchen Schleier der Jungfrau an, bis zu dem ſchweren damaſtenen Mantel des heiligen Nikolaus, gehörig unterſchieden. Die königlichen, biſchöflichen und geiſtlichen Ordens-Gewänder haben in der Fülle eine gewiſſe majeſtätiſche Einfachheit; die weibliche Bekleidung, und beſonders die der Engel aus leichteren Stoffen gewebt, iſt anmuthig geordnet. Die langen Gewänder der Engel ſind gegürtet, aber dergeſtalt, daß ein Ueberſchlag den Gürtel verbirgt: hiedurch wird die Einförmigkeit der gleichmäßig herabwallenden Falten vermieden, und die Schlankheit der Geſtalten hervorgehoben. Ueberhaupt iſt in dem Faltenwurf nirgends etwas ſteifes oder ängſtlich zurecht gelegtes: alles iſt durch die gegenwärtige oder vorhergehende Bewegung beſtimmt. Auch finden ſich keine von jenen ſtörenden Querfalten, welche den Gang der Glieder unterbrechen.

Beſchauer, welche an die Darſtellungen der neueren Malerei gewöhnt ſind, werden vielleicht dem Maler einen Vorwurf daraus machen, daß er eine Handlung, welche im Mittelpunkte des Empyreums gedacht werden muß, auf ſo irdiſche Weiſe abgebildet: eine ſteinerne Schaubühne; keine ſchwebenden oder fliegenden Geſtalten; alle ganz körperlich, ſitzend, ſtehend oder knieend, den Ge-

ſetzen der Schwere unterworfen; bloß die Beleuchtung eines gewöhnlichen Tages; nirgends ein Ausblick in die Glorien des Himmels. Ein Dichter, wie Dante, kann freilich ſeine Hörer zu immer leuchtenderen Sphären hinauf entrücken; die verklärten Geſtalten durch umhüllende Ausſtrahlungen hindurch zeichnen, und zuletzt alles in einem Ocean von Licht verfließen laſſen: denn das innere geiſtige Auge kennt keine Blendung. Der Maler hingegen, der für den ſinnlichen Blick arbeitet, welchen Schwung auch ſeine Einbildungskraft nehme, wird ſchwerlich den irdiſchen Vorausſetzungen entgehen können. Das Licht auf der Tafel kann nur durch den Gegenſatz der Schatten fühlbar gemacht werden. Die Geſtalt erſcheint nur durch Farbe, und alle Farbe iſt Trübung des Lichtes; ſobald die Figuren nicht in ſchwebender Bewegung ſind, ſobald ſie ruhen, erfodern ſie eine Unterlage: dazu hat man in den ätheriſchen Regionen Wolken erſonnen. Aber auch die Wolken gehören der Atmoſphäre des Erdkreiſes an; ſchon bis zu den Gipfeln der höchſten Berge erheben ſie ſich nicht, und der Himmel ſtrahlt dort in tiefem ewig ungetrübtem Blau. Vielleicht iſt es alſo beſſer, wenn der Maler ſich auf den Kampf mit ungleichen Waffen gar nicht einläßt, und nicht erzielen will, was ihm dennoch unerreichbar bleibt. Die alten Maler zogen überhaupt nicht gern in das Gebiet ihrer Kunſt, was nicht eine beſtimmte Form hat. Sie wiſſen nichts von Luftperſpective, und ſchildern die Gegenſtände der Fernen nicht in verſchwimmender Dämmerung, ſondern nur verkleinert, ſonſt eben ſo deutlich und ſtrenge umgränzt wie das nahe liegende. Sie malen

keine Massen von grünem Laube, sondern einzelne Zweige und Blätter; geben dem mannichfaltigen Wuchse der Bäume gern eine gewisse Regelmäßigkeit, und wählen am liebsten solche, denen sie schon in der Natur eigen ist, wie die Palme und Cypresse.

In der Art nun, wie Johann von Fiesole eine so hohe und geheimnißvolle Handlung gefaßt hat, offenbart sich jene kindliche Sinnesart, welche die himmlischen Dinge auf menschliche Weise begreift: eine Sinnesart, welche in der Herablassung, womit sich die heilige Schrift vertraulicher Gleichnisse bedient, ihre Rechtfertigung findet. Alles ist nach der Art einer Krönung unter Sterblichen gedacht. Eine hohe und dennoch demüthige Fürstin, die Kaiserin des Himmels, wie unsere Dichter des Mittelalters sie nannten, wird nach langer Entfernung aus ihrer Heimath von ihrem geliebten und liebenden Sohne empfangen, und zu gleicher Würde mit ihm erhoben. Der Thron ist verziert wie der eines sterblichen Monarchen; nur die neun Stufen dürften eine Anspielung auf die Zahl der himmlischen Sphären seyn. Die bewährtesten und geehrtesten Diener des Reiches stehen umher als Zeugen, in ehrerbietiger Freude und Erwartung, oder auch sich unter einander über das frohe Ereigniß besprechend. Eine frohe Musik begleitet und verkündigt den feierlichen Augenblick.

Die Jungfrau kniet auf der obersten Stufe vor dem Thron, vorwärts geneigt, die schönen Hände über der nur leise angedeuteten weiblichen Brust gefaltet, mit derselben innigen und liebevollen Ergebung, womit sie die erste Botschaft des Engels empfing. Nichts geht

über die Zartheit und Anmuth dieser hingehauchten Gestalt, über die Klarheit des unschuldigen Hauptes. Sie ist mit königlichem Schmuck angethan: ein luftiger Schleier fällt bescheiden auf ihre Stirn, läßt aber die blonden Haarflechten durchscheinen, und verhüllt nicht die Form des Kopfes. Der rothe Leibrock kommt nur an den Aermeln zum Vorschein; über diesem trägt sie ein weites blaues Gewand, das, an den Seiten offen, die Arme frei läßt; dann den königlichen Mantel, der von den Schultern bis über die Füße herabwallt, und violett oder purpurn gewesen, aber leider sehr verblichen ist.

Der Heiland hat sich zur Linken des Thrones gesetzt, um seiner Mutter den Platz zu seiner Rechten frei zu lassen. Er ist nach hergebrachter Weise mit einem rothen Leibrock und blauen Mantel bekleidet. An den Aermeln kommt blaues Unterfutter zum Vorschein; unter dem aufgeschlagnen Mantel Grauwerk, welches zwar unvollkommen ausgedrückt, aber an der schichtenweise helleren und dunkleren Farbe erkennbar ist. Dergleichen bemerkt man auch unter dem Obergewande der Jungfrau. Es ist hiebei nicht an das irdische Bedürfniß einer warmen Bekleidung zu denken, sondern Pelzwerk gehörte im Mittelalter, ohne Rücksicht auf die Jahreszeit, zum festlichen Schmuck: dieß beweisen viele Miniaturen in den Ritterbüchern, und wo sonst die damaligen Trachten dargestellt werden.

Die Gestalt des Heilandes ist nicht in gleichem Grade gelungen wie die der Maria; man möchte jener etwas mehr Kraft und Jugend wünschen: die Spuren

des menſchlichen Leidens ſcheinen in den Geſichtszügen noch nicht ganz verwiſcht zu ſeyn. In dem ganzen Weſen Jeſu iſt etwas väterliches, und es fällt ſchwer, ihn ſich als Sohn zu denken. Er hält die Krone beſonnen auf beiden Händen, um ſie ſo ſanft als möglich auf das geliebte Haupt herabzuſenken.

Der Engel ſind zu jeder Seite des Thrones zwölf, wenn man die mitzählt, welche von den vorn ſtehenden faſt ganz verdeckt werden. Sie ſind alle als Knaben, ſchon dem Jünglingsalter nahe, mit lockigem Haar, langen wallenden Gewändern, und großen purpurnen Fittigen vorgeſtellt. Ueber der Scheitel haben ſie ein rothes Flämmchen. Einen einzigen ausgenommen, der zur Rechten des Thrones anbetend ſteht, ſind die übrigen, deren Handlungen ſich wahrnehmen laſſen, insgeſamt damit beſchäftigt, den feſtlichen Augenblick durch Muſik zu feiern und zu verkündigen. Die, welche auf Blaſe-Inſtrumenten ſpielen, ſtehen weiter zurück: zwei lange Poſaunen erheben ſich zu beiden Seiten des Thrones in die azurne Luft; andre durchkreuzen ſich in verſchiedenen Richtungen, um anzudeuten, daß der durchdringende Poſaunenſchall den Gegenſtand des allgemeinen Jubels in alle Fernen und Richtungen des Himmels verbreiten ſoll. Es iſt unverkennbar, daß einige von dieſen Engeln ſowohl durch die dunklere Farbe und das krauſere Haar, als durch die geſchwollenen Lippen und die etwas eingedrückte Naſe als Mohrenknaben bezeichnet ſind. Dieſer ſeltſame Gedanke ſcheint durch eine Sitte des irdiſchen Lebens veranlaßt, da man bei öffentlichen Aufzügen die lärmende Muſik der Pauken und

Trompeten, um ſie deſto auffallender zu machen, wohl durch Menſchen aus fremden Welttheilen ausüben läßt. Die edelſten und ſchönſten Geſichtszüge hat der Maler für diejenigen Engel aufgeſpart, welche auf allerlei Saitenſpiel eine ſanftere Muſik anſtimmen. Vier von ihnen ſind im Kupferſtich auf beſondern Blättern wiederhohlt: lauter Knabengeſtalten voll lieblicher Unbefangenheit und ſeliger Unſchuld. Sie rühren die Saiten mit einer anmuthigen Nachläßigkeit, als wäre Harmonie ihre eigne Natur; der letzte, welcher eine Art von Geige ſpielt, und etwas hineinwärts gewandt iſt, ſcheint wie freudetrunken und verliebt in die Töne, welche er ſeinem Inſtrumente entlockt. Ihre ganz ſichtbaren Gewänder ſind von vorzüglich heiteren Farben: hellblau und hellroth, zu jeder Seite des Thrones in umgekehrter Ordnung.

Außer den Blaſe-Inſtrumenten beſteht das Concert aus einer kleinen Orgel, einem Tamburin, einer Handtrommel, zwei Cithern und zwei Geigen von verſchiedener Form. Es iſt zu verwundern, daß der Maler nicht ein Saiten-Inſtrument angebracht hat, welches Lateiniſch psalterium, von unſern alten Dichtern Rotten genannt wird, und häufig in Abbildungen aus dem Mittelalter vorkommt. Vielleicht war es damals ſchon aus dem Gebrauch gekommen.

Der verſammelten Heiligen ſind zur Linken des Beſchauers achtzehn, zur Rechten zwei und zwanzig: unter dieſen letzteren ſind aber zwei weibliche Geſtalten ſo verdeckt, daß nur der Mund und ein Theil der Wangen der einen zwiſchen der heiligen Catharina und Agnes, von der andern Hals und Kinn hinter der heiligen

Agnes, zum Vorschein kommt. Sie lassen sich also nicht näher bestimmen, werden nur mit Mühe bemerkt, und scheinen bloß zur Ausfüllung des leeren Raumes da zu seyn. Man sieht, der Maler hat keine ängstliche Symmetrie in dem lebendigen Gedränge beobachtet.

Den Zug eröffnen gleichsam zu oberst auf den Stufen zwei Männer des alten Bundes: rechts vom Throne Moses, bejahrt und mit dem Ernst des Gesetzgebers, gegenüber David mit der Königskrone, und begeistert erhobenem Blick. Ohne Zweifel hat uns Johann von Fiesole durch die Wahl dieser beiden das Wesen des gesamten alten Bundes, das Gesetz und die Propheten, vergegenwärtigen wollen. Eben so stehen, zunächst bei jenen, die beiden vornehmsten Gründer der christlichen Kirche, die Apostel Petrus und Paulus, einander gegenüber. Auch die übrigen Lehrer des neuen Bundes sind mit Sinn geordnet, jeder hat sein eigenthümliches Gepräge; da jedoch die Gestalten einander zum Theil verdecken, und die hergebrachten Attribute nicht immer beigefügt werden konnten, so hat der Maler die Inschriften auf den Heiligenscheinen zu Hülfe genommen, um sie kenntlich zu machen. Zur Linken des Beschauers steht ganz oben, vor dem Moses, Johannes der Täufer, zunächst an ihm Petrus mit seinen Schlüsseln, hinter diesem Andreas mit dem schrägen Kreuz; eine Stufe weiter unten Bartholomäus, ebenfalls mit dem Werkzeuge seines Märterthums in der Hand, vor ihm der jüngere Jacobus, und voran der Evangelist Johannes, mit wallendem weißem Haar und Bart, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch und eine Feder, in ehrwürdi-

gem Greisenalter, als in welchem er sein Evangelium und das Buch der Enthüllung abgefaßt. Unter diesem steht Sanct-Marcus mit einem Buch, und vor ihm Simon der Prediger. Dann folgen Kirchenlehrer und Heilige der späteren Jahrhunderte.

Auf der andern Seite steht hinter David der Apostel Matthias, Thaddäus hinter dem heiligen Paulus; eine Stufe niedriger voran der ältere Jacobus, als Wanderer mit seinem Pilgerstabe; hinter ihm Philippus und der Evangelist Matthäus, und damit endigt hier die Reihe der Apostel.

Wir gehen zur untern Hälfte des Bildes auf der linken Seite des Beschauers über. Der Maler hat natürlich den Stifter seines Ordens besonders hervorgehoben. Der heilige Dominicus steht voran, in seinem Ordensgewande, das aber hier in der Verklärung mit goldenen Sternen besäet ist; ein Stern schwebt über seiner Scheitel; in der Linken hält er einen Lilienzweig, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, worin man auf Lateinisch sein geistliches Vermächtniß, nämlich die letzte Ermahnung des Sterbenden an seine Schüler, und eine Anrufung dieser an ihren Schutzheiligen lieset *). Der Ausdruck seines Gesichtes ist eine feurige entzückte Andacht. Dieselben Züge kommen auf allen

*) Mit Wegnahme der Unregelmäßigkeiten, welche theils aus der damals üblichen Schreibung, theils aus der Italiänischen Aussprache einzelner Buchstaben entsprungen sind, lauten die Worte folgendermaaßen:

den kleinen Bildern genau ſo wieder, und wir dürfen verſichert ſeyn, das wahrhafte Bildniß des heiligen Dominicus, oder wenigſtens das zur Zeit des Johann von Fieſole für ächt geltende vor uns zu ſehen. Hinter ihm ſteht der heilige Auguſtinus, durch ſeine Tracht als Biſchof, durch die Feder als Kirchenlehrer kenntlich gemacht. Auf dem vorderen Raume knieend folgen auf einander vom Rande gegen die Mitte zu: der heilige Benedictus, Carolus Magnus, Thomas von Aquino, Sanct-Antonius, Sanct-Franciscus, Sanct-Nicolaus, und eine ſiebente Geſtalt, die man nur vom Rücken her ſieht, und die wir aus Mangel an Attributen nicht zu benennen wiſſen: die Feder ſcheint einen Kirchenlehrer zu bezeichnen. Die geiſtlichen Ordens-Stifter ſind in der Tracht ihrer Regel, jedoch mit goldenen Zierrathen abgebildet. Nach der Italiäniſchen Ueberlieferung ſollen die Köpfe des heiligen Antonius, des Franciscus von Aſſiſi und des Thomas von Aquino ebenfalls von wahr-

---

Haec sunt, quae vobis tantum, filii carissimi, haereditario jure possidenda relinquo: Caritatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete.

* * *

O spem miram, quam dedisti
Mortis hora te flentibus,
Dum post mortem promisisti
Te profuturum fratribus.
Imple, pater, quae dixisti,
Nos tuis iuvans precibus:
Quantum signis claruisti
In aegrorum corporibus.

Nobis gratia facias Christi,
Aegris mederi moribus.
Imple, pater, quae dixisti,
Nos tuis iuvans precibus,
Quantum signis claruisti
In aegrorum corporibus.

haften Bildniſſen entnommen ſeyn. Wir haben keinen Grund dieß zu bezweifeln, da Vaſari bezeugt, Johann von Fieſole habe auf mehreren ſeiner Werke die Bildniſſe wirklicher ſowohl lebender als verſtorbener Menſchen angebracht; und es erhöhet den hiſtoriſchen Werth ſeines Gemäldes.

Die Stickereien auf dem Obergewande Carls des Großen erſcheinen auf unſerm Kupferſtiche als Bienen, im Original ſind ſie aber ein freier blumenartiger Zierath. Wir bemerken dieß nur, damit man nicht etwa dem Maler eine Gelehrſamkeit zuſchreibe, die er nicht beſaß, oder ſich wohl gar auf ihn als einen Zeugen berufe: da man in neueren Zeiten behauptet hat, goldene Bienen ſeyen das Merkzeichen der älteſten Fränkiſchen Könige geweſen, woraus mit der Zeit die Lilien entſtanden. Die Krone iſt mit Lilien verziert. Die drei am Kragen des kaiſerlichen Mantels herabhängenden Kronen ſollen ohne Zweifel die Kaiſerliche, die Fränkiſche und die Italiäniſche bedeuten.

Der heilige Thomas von Aquino hält ein aufgeſchlagenes Buch, worin auf dem einen Blatte der Ambroſianiſche Lobgeſang, auf dem andern Verſe aus einem Pſalme ſtehen. Auf der Bruſt trägt er ein Kreuz in einer Strahlenkrone; das Buch ſtrahlt ebenfalls Licht nach allen Seiten aus.

Der heilige Nikolaus iſt mit der Pracht vorgeſtellt, die einem morgenländiſchen Biſchofe, und einem Heiligen gebührt, von welchem Wunder der Freigebigkeit erzählt werden. Die ſchweren Stoffe ſeiner faltigen Gewänder ſind grün, vielleicht als die Farbe der Hoff-

nung; auch die großen Blumen-Schnörkel, womit sie ganz durchwirkt sind, nur in verschiedenen Abschattungen derselben Farbe. Die goldnen Kugeln am Boden neben ihm sind eine Anspielung auf die drei Beutel Goldes, die er einem armen Edelmann zuwarf, um dessen drei Töchter auszustatten, welche dieser eben der Verführung Preis zu geben im Begriffe war. Besondere Bewunderung verdienen die kleinen Bilder, die auf dem Mittelstreif des bischöflichen Mantels gestickt sind, und die Passion des Heilandes vorstellen. Der Maler hat seine Gedankenfülle in geistreichen Entwürfen bis zur Verschwendung bewährt; jede dieser Gruppen in ihrem engen Raume enthält den Keim eines vortrefflich geordneten Gemäldes. Auf dem untersten Bilde, wo die Figuren in den Falten halb verlohren gehen, sind dennoch die in Schlaf versunkenen Jünger, und der am Oelberg betende Heiland mit natürlichen Gebehrden geschildert. Hierauf folgen der Judaskuß, die Verspottung unter der Dornenkrone, die Geißelung, und oben die Auferstehung. Die Henkersknechte in dem Bilde der Geißelung sind meisterlich charakterisirt. Die pöbelhafte Gebehrde des einen, der ein Knie gegen die Hüfte des Heilandes stemmt, um die Bande schärfer anzuziehen, dürfte einem neueren Maler vielleicht zu gewagt scheinen; aber sie ist eben so keck gedacht, als frei und lebendig ausgeführt.

Rechts auf den unteren Stufen stehen drei Märtyrer mit Palmenzweigen in den Händen: zu oberst Sanct Petrus Dominicanus, ein Schüler des heiligen Dominicus, mit noch blutrünstigem Haupte; vor ihm

der heilige Laurentius mit seinem Rost, dann der heilige Stephanus; hinter ihnen Sanct-Georg, ganz gepanzert, und die Linke im Eisenhandschuh auf seinen Schild gestützt: bieder und ehrenfest wie ein christlicher und ritterlicher Krieger, sonst eben nicht mit dem Aeußern heldenmäßiger Kraft ausgestattet.

Auf dem vorderen Raume knieend sind an dieser Seite die weiblichen Heiligen sittsam versammelt, wie auch in irdischen Tempeln die frommen Frauen einen abgesonderten Raum einnehmen. Außer den zwei fast ganz verdeckten Gestalten, deren wir oben erwähnten, wissen wir drei von ihnen nicht zu benennen: am Rande eine gekrönte Jungfrau mit einem Pfeil, dann noch zwei schöne jugendliche Köpfe hinter den andern: die bekannten sind Agnes, Catharina, Clara, Cäcilia und Magdalena. Die heilige Agnes hegt ihr Lamm zärtlich in den übereinander gelegten Händen; ihr offner Mantel ist durch den Gürtel gezogen, und bildet schöne Falten; sie ist bescheiden horchend zur heiligen Catharina hinübergewandt. Diese, auf ihr Rad gestützt, scheint über die frohe Begebenheit begeistert gesprochen zu haben: ihr Blick ist voll schmelzenden Entzückens, die Augensterne halb von dem oberen Augenliede verdeckt. Die heilige Anna, in der ihr eigenthümlichen Nonnentracht, hält die Hände mit freudigem Erstaunen erhoben: der zurückgeschlagene Sonnenschleier fällt auf ihre Schultern herab, ein weißes Tuch umgiebt ihren Hals bis an das Kinn, und versteckt ihre Haare. Die heilige Cäcilia ist mit einem wunderschönen Rosenkranze geschmückt, vermuthlich in Anspielung darauf, daß sie gerade an

ihrem Hochzeittage jene himmliſche Harmonie vernahm, welche ſie zur Entſagung auf irdiſches Glück begeiſterte. Die heilige Magdalena, ganz vom Rücken her abgebildet, iſt durch die aufgelöſten blonden Haare und das Salbengefäß kenntlich; doch iſt ihre Stellung nicht zufällig oder unbedeutend: ſie ſcheint, unbekümmert um alles übrige, mit inbrünſtiger Andacht dem Throne des Heilandes zugewandt zu ſeyn.

Ob die Wahl der vorgeſtellten Heiligen ganz von dem Künſtler abgehangen, oder ob ihm dabei die beſondere Andacht ſeiner Kloſterbrüder manches vorgeſchrieben, läßt ſich nicht mit Gewißheit ausmachen; doch iſt das letzte wahrſcheinlich. So lange die Kunſt für den Gottesdienſt arbeitete, war dieß ja meiſtens der Fall, auch bei den Werken der größten Meiſter. Mengs hat über dieſe Art von Gegenſtänden, wo Heilige des alten und neuen Bundes, der Kirchengeſchichte und der Legende, um die Jungfrau anbetend verſammelt ſind, das treffende geſagt, und den ungeſchickten Einwurf zurückgewieſen, daß dieſe Heiligen ja in verſchiedenen Jahrhunderten, und lange vor oder nach der Jungfrau Maria gelebt. Der Schauplatz iſt nicht auf Erden, im Himmel giebt es keine Zeitrechnung. Die Handlungen der Gottheit ſind ewig, und gar wohl konnten alſo die ſeligen Geiſter der Frommen aus den verſchiedenſten Zeitaltern in einer himmliſchen Viſion als Zeugen einer Begebenheit erſcheinen, welche ſich unmittelbar an die Himmelfahrt Mariä anſchließt.

Bei den kleinen Bildern im unteren Rahmen fällt freilich die Störung der häufigen Vergoldungen weg,

ſie erſcheinen aber dennoch in einer gewiſſen Entfernung fleckig, weil der Maler die örtlichen Farben überall auf das treueſte nachgeahmt, ihre Gegenſätze aber nicht durch die Wiederſcheine und das Helldunkel in Uebereinſtimmung zu bringen gewußt hat. Dazu kommen die vielen ſchwarzen und weißen Ordenskleider des Dominicus und ſeiner Schüler, deren Harmonie mit dem übrigen auch für den geſchickteſten Coloriſten eine ſchwierige Aufgabe ſeyn dürfte. Je mehr man aber dieſe Bilder aus der Nähe betrachtet, deſto mehr muß man ſie bewundern. Die mannichfaltigen Hintergründe haben nicht bloß das Verdienſt einer richtigen Linear-Perſpective, ſondern es iſt darin eine Wirkung des Zurücktretens und der Vertiefung; die Anordnung iſt vortrefflich; die Handlung iſt jedesmal auf das klarſte und ſinnigſte gefaßt; die Gebehrden der Theilnehmer ſind eben ſo lebendig als natürlich, und der Ausdruck der Geſichter hat das eigenthümlichſte Gepräge nach den Altern, Ständen und Gemüthslagen der Handelnden.

Das erſte Bild zu unſrer Linken hat Bezug auf die Stiftung des Prediger-Ordens *). Als Dominicus im Jahr 1215 dem Pabſt Innocentius dem Dritten den Plan zu ſeinem neuen Orden vorlegte, fand er ihn einigermaaßen ſchwierig. In der folgenden Nacht aber ſchien dem Pabſt in einem Traum die Kirche des Laterans

*) Man vergleiche über dieſe und die folgenden Geſchichten insbeſondre: Vita Sancti Dominici Confessoris, scripta per Theodoricum de Appoldia. Acta Sanctorum, Mensis Augusti, T. I, p. 562 sqq.

Einsturz zu drohen: er sahe dieß mit Bekümmerniß und Schrecken, als Dominicus herbeieilte, und den wankenden Bau stützte. Innocentius der Dritte, getroffen von der sinnbildlichen Bedeutung seines Traumes, bezeugte sich nun sehr willig, die Unternehmung des frommen Eiferers, als der Kirche heilsam, auf alle Weise zu begünstigen. Da dieses wundervolle Gesicht die große Bestimmung des Heiligen prophetisch verkündigte, so wird die Reihe der Geschichten schicklich damit eröffnet.

Der Pabst liegt schlafend in der Engelsburg. Der Einfalt des Zeitalters wird man es verzeihen, daß er auch im Bette mit den Zeichen seiner Würde, der dreifachen Krone, einem gestickten Mantel und zahlreichen Ringen an den Fingern angethan ist. Uebrigens ist die Lage des ruhig schlafenden natürlich und voll Anmuth: die Linke stützt das jugendliche Haupt, die rechte ist gegen das Bett gedrückt; in dem ganzen Wesen des Pabstes ist eine gewisse majestätische Unschuld.

Dominicus, voller Bekümmerniß, aber zugleich voller Entschlossenheit, stürzt sich dem vorwärts gesenkten Vordergiebel des Laterans entgegen, um die wankenden Pfeiler zu stützen. Die Mauer hat einen Riß wie vom Erdbeben; auch der Thurm der Engelsburg, vermuthlich treu nach dem damaligen Zustande des Gebäudes abgebildet, ist geflissentlich etwas schief geneigt.

Das zweite Bild zeigt uns das Innere der alten Sanct-Peters-Kirche nach Byzantinischer Bauart, mit schlanken einander nahe stehenden Säulen, welche runde Schwibbogen tragen. Als der Heilige nach erlangter

Bestätigung seines Prediger-Ordens in der Sanct-Peters-Kirche betete, erschienen ihm die Apostel Paulus und Petrus, und reichten ihm, jener ein Buch, dieser einen Stab, als Sinnbilder des Predigerthumes und der Wanderungen in fremde Länder. Sanct Dominicus, knieend, erhebt den Blick und die Hände voll Inbrunst um die Gaben zu empfangen, welche die vortrefflich schwebenden Apostel ihm mit der einen Hand hinabreichen, während die andre segnend erhoben ist. Sie scheinen zu sagen, wie die Legende berichtet: »Geh' und predige! Gott hat dich zu diesem Berufe erkohren.« Der den Dominicus begleitende Mönch, ebenfalls knieend, ist abwärts gewandt, so daß er die Erscheinung nicht gewahr wird, und ruhig fortbetet.

Das dritte Bild schildert ein Wunder, welches Dominicus in Rom verrichtet haben soll. Die Namen der Personen, die es betraf, der Schauplatz des Vorganges, endlich Zeit und Stunde, werden bestimmt angegeben *). Ein junger edler Römer, Namens Napoleon, Neffe des Cardinals Stefano di Fossa-Nova, hatte einen heftigen Sturz vom Pferde gethan, und war für todt weggetragen worden. Der heilige Dominicus befand sich im Capitel eines von ihm neu eingerichteten Nonnen-Klosters, mit dem Kardinal, der bei der plötzlich erhaltenen Nachricht ihm ohnmächtig in die Arme fiel. Auf die Ermahnung seines Ordensbruders Tancred verwandte sich der Heilige im Gebet für die

*) La Vie de Saint-Dominique, etc. Par le R. P. Touron, p. 223, 224.

Rettung des jungen Mannes. Er feierte die Meſſe, und bei Erhebung der Hoſtie ſah man ihn in einer Entzückung, welche die Erhörung ſeines Gebets anzukündigen ſchien. Hierauf trat er zu dem Ritter, der mit zerſchlagenen Gliedern da lag, und hieß ihn im Namen Jeſu Chriſti aufſtehen, welches zum Erſtaunen aller Anweſenden geſchah.

Das Bild ſtellt, nach hergebrachter Freiheit, zwei verſchiedene Augenblicke vor. An der linken Ecke ſieht man das Vordertheil des empörten Pferdes, welches ſtampfend mit einem Huf den Kopf des abgeworfenen Reiters zerſchmettert. Der übrige Schauplatz iſt ein Kreuzgang des Kloſters. Der junge Mann, noch in der Tracht, worin er geritten, einer Art von Goller, woran man blutige Flecken bemerkt, freudig zum Leben erwachend, ſtreckt die Hände ſeinem Retter entgegen. Die ſegnende Gebehrde des Wunderthäters iſt voll unausſprechlicher Würde, und zugleich voller Milde und Demuth: er ſcheint ſich ſelbſt nur als das Werkzeug einer höheren Kraft zu erkennen. Neben ihm ſteht der bejahrte Cardinal; aber unter allen Zuſchauern, deren Gemüthsbewegungen ſo ſprechend ausgedrückt ſind, zieht ein zartes Mägdlein, die Schweſter oder Geliebte des Todtgeglaubten, unſern Blick auf ſich. So könnte die Dankbarkeit perſönlich abgebildet werden. Noch müſſen wir den Mann bemerken, welcher neben dem Ritter ſteht: ſeine Tracht, die Mütze und der vorn geſchloſſene Mantel, machen ihn als den Arzt kenntlich. Seine Aufmerkſamkeit iſt, ohne Beimiſchung andrer Gemüthsbewegungen, einzig auf das Wiedererwachen des Ge-

neſenen gerichtet. Er erſtaunt, möchten wir ſagen, mit Kenntniß der Sache, und in ſo höherem Grade, weil er die Wunden zuvor unterſucht und tödlich befunden hatte. Die Frau neben ihm hingegen ſcheint von der Gewalt andächtiger Eindrücke, welche ſie erfährt, ganz überwältigt zu ſeyn: ihr Blick erhebt ſich, über den Ritter hin, nur ſchüchtern gegen die Heiligen. Man könnte ſie für die Mutter des jungen Mannes halten, aber die Zeugen dieſer Geſchichte erwähnen keines näheren Verwandten als des Oheims; ſie verſichern dagegen ausdrücklich, daß die Aebtiſſinn des Kloſters gegenwärtig geweſen; und dafür laſſen uns der Schleier und das weite Gewand dieſe fromme Frau erkennen.

Auf dem vierten Bilde ſchaut der auferſtandne Heiland, zwiſchen Sinnbildern ſeiner Paſſion im Sarge aufgerichtet, mitleidig auf ſeine Mutter und den geliebten Jünger herab, welche noch trauernd an ſeinem Grabe ſitzen. Der Körper des Heilandes iſt nach einem weit größeren Maaßſtabe abgebildet, als die beiden menſchlichen Geſtalten.

Das fünfte Bild iſt wieder in zwei Hälften getheilt. Zur Linken ſieht man einen Platz vor einer Kirche. Der heilige Dominicus, von einem ſeiner Schüler begleitet, übergiebt einem Abgeordneten der Albigenſer ein Buch, worin er mit Nachdruck ein Bekenntniß der chriſtlichen Wahrheiten abgelegt, und die Lehre ihrer Secte widerlegt hatte. Zur Rechten ſieht man das Innere eines Hauſes: verſchiedene Albigenſer ſind um ein Feuer verſammelt, und haben das Buch hineingeworfen. Nach der Legende ſoll es, während eine Schrift, welche die

ketzerischen Lehren enthielt, augenblicklich von demselben Feuer verzehrt ward, dreimal wieder aus den Flammen emporgesprungen, und zuletzt unversehrt geblieben seyn. Die Häupter hätten es möglichst geheim gehalten, aber ein redlicher Zeuge habe das Wunder eingestanden. Auf dem Bilde ist das Buch durch die ihm inwohnende Kraft über dem Feuer schwebend vorgestellt. Derselbe Mann, der es aus den Händen des heiligen Dominicus empfangen, steht betroffen da; neben ihm betet ein schon Bekehrter; einige der andern scheinen zu berathen, wie dem Nachtheil, den dieß Wunderzeichen ihrer Sache bringen könnte, vorzubeugen sey. Die Albigenser sind in fremden Trachten vorgestellt, mit seltsamen Mützen, welche zum Theil einem Turban gleichen, als hätten sie mit dem Glauben ihrer Väter zugleich die Sitten ihrer Landesgenossen und der übrigen Christenheit abgeschworen.

Das sechste Bild schildert die freiwillige Armuth, worin der heilige Dominicus lebte, und sein Vertrauen auf die Vorsehung. In dem zahlreich besetzten Kloster in Rom, so lautet die Geschichte, setzte er sich häufig mit seinen Ordensbrüdern zu Tisch, und sprach den Segen, ohne daß die nöthige Nahrung vorhanden war. Zuweilen schien der geringe Vorrath sich zu vervielfältigen, oder das Fehlende wurde unerwartet, oft auf eine wunderbare und unbegreifliche Art, herbeigeschafft. Hier theilen zwei Engel Brodte unter die armen Mönche aus. Die dienstbaren himmlischen Knaben verrichten ihr Amt mit eigner Anmuth, gleichsam wie verstohlen, als solle niemand wahrnehmen, von welcher Hand die Wohlthat kam. Der Maler hat uns dadurch anschaulich gemacht,

daß die Engel den sterblichen Augen unsichtbar sind. Sehr drollig ist die behagliche Bewunderung des Layenbruders von gemeinen Zügen, welcher eine nach Italiänischer Art mit Stroh umwundene Weinflasche hereinbringt. Denn nach der Legende war auch der Wein auf das Wort des Heiligen aus einem Wasserbrunnen geschöpft worden.

Auf dem siebenten Bilde sehen wir den heiligen Dominicus sterbend in seiner Zelle. Mit dem Ausdruck liebevoller Ergebung im Gesichte, wiewohl von tödlicher Mattigkeit überwältigt, hat er sich im Bett aufgerichtet, um seine Schüler zu segnen, und ihnen die letzte Ermahnung zu ertheilen. Sie stehen umher in verwirrten Gemüthsbewegungen. Seine Worte sind der Tafel eingeschrieben, es sind dieselben, welche das aufgeschlagene Buch auf dem großen Bilde enthält. Oben ist eine Aussicht ins freie, und hier erblickt man die Erfüllung einer Vision, welche ein abwesender Ordensbruder, der Prior des Dominicaner-Klosters in Brixen, an eben dem Tage und in eben der Stunde sah, wo sein geistlicher Lehrer verschied. Er sah nämlich zwei Leitern vom Himmel hernieder gelassen, deren obere Enden der Heiland und die Jungfrau Maria hielten: Engel schwebten auf diesen Leitern auf und nieder; unten stand ein Thron oder Stuhl dazwischen, auf welchem die verklärte Gestalt des Heiligen saß, und so wie die Leitern wieder gen Himmel entrückt wurden, schwebte auch der Thron mit ihnen empor. Der Maler hat, den Umstand mit dem Throne ausgenommen, die Ueberlieferung genau befolgt, welche wir beim Theodorich von Appolda finden. Seine

Engel, wie ätherische Wesen nur leicht angedeutet, schweben unvergleichlich.

Gemälde sind wie Gedichte zu betrachten; man muß sich in die Sinnesart ihrer Urheber versetzen. Wir haben daher die sechs Vorstellungen aus dem Leben des Dominicus aus derselben Quelle zu erklären gesucht, woraus der Maler selbst sie geschöpft hatte, nämlich aus der Legende. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß es hiebei auf keine Weise die Absicht seyn konnte, den Spanier Dominicus Guzman gegen die Anklagen neuerer Geschichtschreiber wegen der von ihm selbst ausgeübten oder veranlaßten Verfolgungen zu vertheidigen. Johann von Fiesole arbeitete zunächst für seine Zeitgenossen, deren Glauben er theilte; und wie ungemein groß die Verehrung jenes Ordensstifters im ganzen Mittelalter war, dafür geben uns unter andern die begeisterten Lobsprüche des Dante einen Maaßstab. Er sagt vom heiligen Franciscus und vom heiligen Dominicus:

L'un fu tutto Serafico in ardore;
L'altro, per sapienza, in terra fue
Di Cherubica luce uno splendore.

Der eine war Seraphisch ganz entbronnen;
Der andre war durch Weisheit auf der Erden
Ein Wiederschein der lichten Cherub-Sonnen.

Das Werk, welches wir so eben durchgegangen haben, setzt uns, auch ohne die Zusammenstellung mit andern Gemälden desselben Meisters, völlig in Stand, ein allgemeines Urtheil über ihn zu fällen. Johann von Fiesole hat im ganzen die Tugenden und Mängel seiner Zeit-

genoſſen mit ihnen gemein. Im Verſtändniß der maleriſchen Wirkung und in manchen wiſſenſchaftlichen Theilen iſt er vielleicht aus Anhänglichkeit an die ihm ehrwürdige alte Weiſe einigermaaßen zurückgeblieben. Seine eigenthümlichen Vorzüge ſind Süßigkeit, Zartheit und Anmuth. Seine Einbildungskraft nimmt nicht eben einen kühnen Schwung in das Gebiet des Außerordentlichen und Wunderbaren, wie zum Beiſpiel die des Orgagna; aber nirgends auch wird man Dürftigkeit oder Ohnmacht der Erfindung gewahr. Seine Kunſt iſt eine ergiebige Quellader, die gleichmäßig, ohne Ungeſtüm und ohne Zwang, einem liebevollen, durch Andacht und Beſchaulichkeit geläuterten Gemüthe entfließt.

Wegen der Anmuth hat Lanzi Johann von Fieſole den Guido der älteren Malerei genannt. Dieß iſt unſtreitig als ein großer Lobſpruch gemeynt, und die Bewunderer der gefälligen und oberflächlichen Manier des Guido werden vielleicht ihren Liebling dadurch gekränkt finden. Wer aber in der Kunſt überall auf das urſprüngliche und tiefgefühlte geht, dürfte dieſe Vergleichung weder als treffend noch als befriedigend anerkennen.

Wiewohl Gelindigkeit und Anmuth den Johann von Fieſole beſonders auszeichnen, ſo ſind doch dieſe Eigenſchaften keinesweges dem Geiſte der Florentiniſchen Schule überhaupt fremd. Ich nehme hier Anlaß, einen Ausſpruch Winkelmanns zu berichtigen, welcher behauptet *), den Toscaniſchen Künſtlern ſey von

*) Geſchichte der Kunſt, Buch III, Cap. 3, §. 15.

den Etruskern ein harter, gewaltsamer und übertriebener Styl angeerbt. Die Zusammenstellung ist schon an sich sehr willkührlich, denn die heutigen Toscaner haben mit dem vor beinahe zweitausend Jahren erloschenen Volk der Etrusker nichts gemein, als die Landschaft, welche sie bewohnen. Nun frage ich weiter: auf wen unter den älteren Toscanischen Künstlern paßt denn dieses Urtheil? Auf den Ghiberti? auf den Masaccio? auf den Johann von Fiesole? auf den Benozzo Gozzoli? Gewiß auf keinen von diesen. Und unter den Meistern des großen Jahrhunderts: auf den Leonardo da Vinci? auf den Andrea del Sarto? auf den Fra Bartolomeo? Eben so wenig. Wer bleibt also übrig? Michel Angelo, und einzig auf diesen zielt auch das Urtheil Winkelmanns. Aber es ist ganz verkehrt, nach dem Michel Angelo die gesamte Toscanische Schule characterisiren zu wollen. Dieser große Mann wich von allen seinen Vorgängern ab, er ging seine eigene Bahn, und glich nur sich selbst; auch hat er viele unglückliche Nachahmer, aber keinen ächten Nachfolger gehabt. Daß es, wenn man Eine Figur des Michel Angelo gesehen, so gut sey, als ob man sie alle gesehen hätte, dürfte doch dem vortrefflichen Winkelmann, welcher sich aber oft von Vorurtheilen beherrschen ließ, etwas schwer gefallen seyn, im Angesicht der sixtinischen Capelle zu rechtfertigen.

Obige Vergleichung hinkt also mehr als billig; aber alle unmittelbaren Vergleichungen zwischen der Kunst der Alten und der Neueren werden mehr oder weniger diesen Fehler haben. Denn beide sind in ihrem inner-

ſten Weſen nicht nur verſchieden, ſondern entgegengeſetzt, und können daher nicht mit einem gemeinſchaftlichen Maaßſtabe gemeſſen werden. Die Kunſt der Griechen ging vom Körper aus, die der Neueren von der Seele. In den Darſtellungen der Griechen war der menſchliche Körper ſchon mit aller Vollkommenheit ſeines Baues ausgeſtattet, alle körperlichen Bewegungen und Kraftäußerungen wurden auf das nachdrücklichſte nachgeahmt, ehe die Seele ſich im Geſicht verkündigte. Ja auch diejenige Würde und Schönheit der Köpfe, welche unabhängig vom Ausdrucke auf den Verhältniſſen der Theile beruht, wurde von den Griechen vergleichungsweiſe ſehr ſpät entdeckt. Bei den alten chriſtlichen Malern hingegen iſt der Körper unvollkommen entworfen, und gleichſam nur als ein nothwendiges Uebel hinzugefügt, während ſich ſchon in der Mannichfaltigkeit der Phyſiognomien die zartgefühlteſten Unterſcheidungen offenbaren, und während es ihnen gelang, eigentlich die Schönheit der Seele zu malen. Dieſe Künſtler ſahen die Welt mit einem andern geiſtigeren Auge an, ſie hatten aber auch ein weſentlich verändertes Menſchengeſchlecht vor ſich. In der Darſtellung der Körper ſind die Neueren nur durch Nachahmung der Alten vortrefflich geworden. Der Kunſtgeſchichte liegt es ob zu zeigen, wie die Verſchiedenheit der Religionen dieſe entgegengeſetzten Richtungen bewirkt hat. Je weiter wir ſowohl in der Kunſt der Alten als der Neueren zurückgehen, deſto mehr finden wir ſie ausſchließend dem Gottesdienſte gewidmet, und durch Religionsbegriffe beſtimmt. Mit dem Fortgange der Zeiten iſt die Kunſt

immer weltlicher geworden, und dieſes pflegt eigentlich ihr Verfall zu ſeyn. In unſerm Zeitalter hat man die Kunſt bloß durch weltliche Antriebe und Anſichten zu heben geſucht, welches aber nimmermehr gelingen kann. Alle Wiſſenſchaft, alle Beobachtung der wirklichen Dinge reicht nicht hin, um ſich zu eigenthümlichen und wahrhaften Schöpfungen zu erheben. Der Künſtler muß eine höhere Weihung empfangen, ſey es nun, wie bei den Griechen, in der Sphäre der lebendigen Naturkräfte, oder wie bei den alten chriſtlichen Malern, in dem geiſtigen Reiche der Wiedergeburt des innern Menſchen. Die Kunſt als ein Wiederſchein des göttlichen in der ſichtbaren Welt, iſt eine Angelegenheit und ein Bedürfniß der Menſchheit, an welche, nach dem Ausdruck Dante's von ſeinem Gedicht:

— il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra, —

Himmel und Erde Hand anlegen müſſen, wenn ſie gedeihen ſoll.

XXIV.

Corinna auf dem Vorgebirge Miseno,

nach dem Roman der Frau von Staël.

Gemälde von Gérard.

10′ breit und 8′ hoch.

1821.

Gérard, wiewohl der erste jetzt lebende Maler Frankreichs, steht außerhalb der Französischen Schule, und, man darf wohl sagen, über ihr. Er versteht mit seltener Gewandtheit des Geistes zugleich die höheren Gesetze der Kunst zu erfüllen, und die Foderungen des Zeitgeschmacks zu befriedigen. Der rauschende Beifall, den seine Werke in ganz Europa erwerben, darf ihn um die Dauerhaftigkeit seines Ruhmes nicht besorgt machen.

Eben deßwegen wird dieser große Künstler, in nicht geringerem Umfange wie Tizian und Vandyk in ihrer Zeit, als Porträtmaler in Anspruch genommen. Wechselsweise begehren von seinem Pinsel, die Majestät eine würdige Erscheinung im Glanz ihrer Attribute, der Ruhm treffende Charakteristik energischer Eigenschaften, die Schönheit ein dauerndes Denkmal ihrer

flüchtigen Blüthe. Im Frühlinge des Jahres 1814 war bei ihm eine Galerie Europäischer Bildnisse zu sehen: es schien beinahe, als hätten die verbündeten Monarchen und ihre Feldherrn auch in der Werkstätte des Künstlers dem Kaiser Napoleon und seiner Dynastie einen unerwarteten Besuch gemacht.

Diese gehäuften Anfoderungen, diese zuweilen sehr bindenden Aufgaben, wobei der Künstler nur sein Talent der Auffassung, seinen Geschmack in der Anordnung, und seine Meisterschaft in den ausübenden Theilen der Malerei bewähren kann, lassen ihm zu wenig Muße, um den Eingebungen seines Genius in vollkommener Freiheit zu folgen. Die Anzahl seiner historischen Gemälde ist im Verhältnisse zu der Menge seiner Porträte nicht sehr groß, und man möchte die Ader geistreicher Erfindung, die sich in jenen offenbart, häufiger ihre unerschöpfte Fülle ausströmen sehen.

Im Jahre 1817 verdunkelte Gérard durch seinen Einzug Heinrichs des Vierten in Paris eine ganze Ausstellung. Es ist eine reiche und majestätische Composition, worin die malerische Wirkung aus der historischen und dramatischen Bedeutsamkeit wie von selbst hervorzugehen scheint.

Als ich im Herbst 1820 Paris wieder besuchte, legte er eben die letzte Hand an das bezaubernde Werk wovon ich eine einigermaaßen anschauliche Beschreibung zu geben versuchen will; er verstattete mir den Genuß wiederhohlter Betrachtung, ehe es noch seine Werkstätte verlassen hatte.

Ich bemerke zuvörderst die äußerst glückliche Wahl

des Gegenstandes. Niemanden, der seit einer Reihe von Jahren die öffentliche Ausstellungen in den Hauptsitzen der Kunst besucht hat, kann es entgangen seyn, daß die Maler um Stoff zu umfassenden Compositionen im edlen Stile verlegen sind. Die geistlichen Gegenstände schienen durch so viele große Maler erschöpft zu seyn, oder man hat sie wohl für schlechthin ungünstig erklärt, (auch unter uns ist diese Lehre, wiewohl vergeblich, gepredigt worden) weil der Sinn dafür erloschen war. Die Mythologie war fade geworden, weil man in dem vorhergehenden Zeitalter einen solchen Haufen manierirter Grazien und Liebesgötter erlebt hatte. Da hat man sich denn in die prosaische Geschichte geworfen, und zwar, wegen des vermeintlich ungünstigen Costums im Mittelalter und der neueren Zeit, (wofern nicht etwa die Verherrlichung von Zeitbegebenheiten anbefohlen wurde) vorzugsweise in die alte Geschichte. Hiebei sind die Maler mancher Schulen auf einen rhetorischen Abweg gerathen, indem sie glaubten, großmüthige Handlungen oder gar nachdrückliche Reden als solche malen zu können. Sie haben Stoiker dargestellt, auf stoische Weise, d. h. mit Verzichtleistung auf alle Bezauberungen der Fantasie, auf alle eigenthümlichen Reize der Malerei; so daß nicht geringer Stoicismus dazu gehört, solchen Werken Geschmack abzugewinnen.

Man hat den Malern öfters empfohlen sich an Dichter anzuschließen; aber zur Verständlichkeit solcher Darstellungen wird erfodert, daß der Dichter allgemein bekannt sey, welches unter den Alten beinahe nur von Homer und Virgil sich rühmen läßt. Manche neuere

Litteraturen haben keine wahrhaft maleriſchen Dichter; und zum Auslande ſeine Zuflucht zu nehmen, zum Beiſpiel in Frankreich aus dem Dante oder Taſſo zu malen, iſt bedenklich. Die eigenthümlichen Dichtungen des Zeitalters, die aus der heutigen geſelligen Verfaſſung geſchöpft ſind, und ſich an die Denkart und das Gefühl der Zeitgenoſſen wenden, die Romane, können große Verdienſte haben, ohne der Malerei einen günſtigen Stoff darzubieten.

Gérard hat eine ſeltene Ausnahme mit reifem Urtheil herausgegriffen. Corinna, ein allgemein geleſener Roman, das Lieblings-Handbuch Aller, die nach Italien reiſen, iſt in der That maleriſch angelegt; zwar nicht in allen Theilen, aber in vielen Auftritten, und beſonders in der Zeichnung der Heldin, welche entſchieden hervortretende Züge und zugleich eine idealiſche Haltung hat. In dem ganzen Buche möchte aber wiederum (den Feierzug auf das Kapitol etwa ausgenommen) keine andere Scene ſich ſo für die maleriſche Darſtellung eignen, als die hier gewählte, wie Corinna auf dem Capo Miſeno ihre augenblickliche Eingebung in einen erhabenen Hymnus ergießt.

Die Wunder der Natur und die Trümmer der alten Kunſt, die Zauber der Gegenwart, und die Erinnerungen der Vorzeit, welche ihr Geſang abwechſelnd preiſt, umgeben ſie. Sie ſitzt auf bemooßten Steinen, welche ein Reſt ehemaliger Form für Ruinen erkennen läßt; hinter dem erhöhten Vordergrunde erblickt man den Meerbuſen von Neapel, eingefaßt durch die Berge von Sorrento und den dampfenden Veſuv. Die Handlung

ist auch ohne vorgängige Lesung des Romans vollkommen verständlich: man sieht eine begeisterte Sängerin, die entzückt von dem großen Schauspiele, ihre Stimme ertönen läßt, und staunende Hörer um sich her versammelt. Indessen hat der Künstler sich ganz genau an die Erzählung gehalten, und jeden Wink der Verfasserin benuzt. Die Gestalt der Corinna ist voll erhabener Anmuth, die Formen des Nackens, der Schulter und des Arms sind mächtig, voll blühender Lebensfülle, und dennoch weiblich; die Carnation geflissentlich mehr warm als zart. Die kühne Wendung, der Wurf der Gewänder, alles von den gescheitelten Stirnlocken bis zu den Fußsohlen, ist seelenvoll, und erscheint als Wirkung selbstvergessener Hingerissenheit. Die Tracht hat der Künstler mit unübertrefflich feinem Sinn angeordnet: es ist nichts darin, was der Convention oder der Mode angehörte, aber auch nichts, was beiden widerspräche; eben so wie Corinna in dem Roman nicht aus der gesellschaftlichen Sphäre hinaustritt, worin sie geboren und erzogen ist, sondern sich nur durch Genialität des Geistes und Gemüthes darüber erhebt. Sie ist hier ganz im Sinne der Dichtung dargestellt, als eine idealische Zeitgenossin, als eine Muse der Mitwelt, deren Tracht so wie die Form ihrer Leier an die Griechische Dichterin, die Freundin Pindars, erinnern darf, deren Namen sie trägt.

Das Gewand ist gelblich weiß, der Ueberwurf roth mit goldenen Randverzierungen, die Binde im schwarzen Haar, so wie der Gürtel, von einem gelben ins goldfarbige schillernden Stoffe. Diese warmen Tinten tragen dazu bei, die Hauptfigur noch mehr auf dem

dunkeln Hintergrunde hervorzuheben. Ein heiteres Licht der Begeiſterung ſtrahlt gleichſam von ihr aus, während der ſinkende Tag, der mit Gewitterwolken beladene Himmel, der dampfende Krater, das bewegte Meer, eine trübe und ſtürmiſche Zukunft ahndungsvoll ankündigen.

In den Geſichtszügen, vorzüglich in dem emporgewandten Blick, iſt eine Anſpielung auf perſönliche Aehnlichkeit unverkennbar, welche dem Künſtler gar wohl verſtattet, ja wir möchten ſagen, durch die Erwartung der Betrachtenden im voraus angedeutet war. Von dem epiſchen oder dramatiſchen Dichter mag es nach der Strenge gefodert werden, daß er in den dargeſtellten Charaktern ſich ſeiner ſelbſt ganz zu entäußern wiſſe; aber bei einem Roman, von weiblicher Hand entworfen, ſetzt man ſchon voraus, daß die Dichterin eigene Geſinnungen unter fremdem Namen ausgeſprochen, daß ſie das herrliche Geſchöpf ihrer Einbildungskraft aus der Tiefe ihres eigenen Herzens begabt haben wird; und in dieſem unauflöslichen und geheimnißvollen Gemiſch des Wahren und Erdichteten liegt eben ein wunderbarer Reiz.

Es geht mir bei der Beſchreibung des Gemäldes, wie oft bei der Betrachtung; es fällt ſchwer, den Blick von der Hauptfigur abzuwenden. Corinna iſt in der That das Bild ſelbſt: die übrigen Perſonen ſind nur Umgebung, ſind nur da, um einen Gegenſatz zu bilden, und wurden alſo gefliſſentlich untergeordnet. Aber die Verhältniſſe ſind mit großem Verſtande mannichfaltig abgeſtuft. Oswald zunächſt, erſcheint von einer Leidenſchaft beherrſcht, womit er ſelbſt nicht recht einverſtanden iſt: den Blick unverwandt auf die Sängerin ge-

heftet, und dennoch schwermüthig in sich selbst versunken; weiter zurück zwei junge Engländerinnen, kindlich, gutmüthig, unbefangen, empfänglich für die Gaben des Genius, ohne sie zu beneiden, ohne zu ahnden, wie theuer sie ihrer Besitzerin zu stehen kommen: es sind Vorbilder zur Lucilie; auf der andern Seite ein bejahrter Engländer, allem Ansehen nach ein Schiffskapitän: ein ernster, bedächtiger, wohlwollender Mann, nur nicht sonderlich zum Bewundern geneigt, nicht einmal leicht in Verwunderung zu setzen; endlich ein Albaneser, der unter seiner schüchternen, fast jungfräulichen Haltung wohl etwas mehr Wildheit verrathen dürfte. Die Bäuerin, welche das Landvolk herbeiruft, um das Wunder mit anzusehen, erinnert an gewisse Raphaelische Motive.

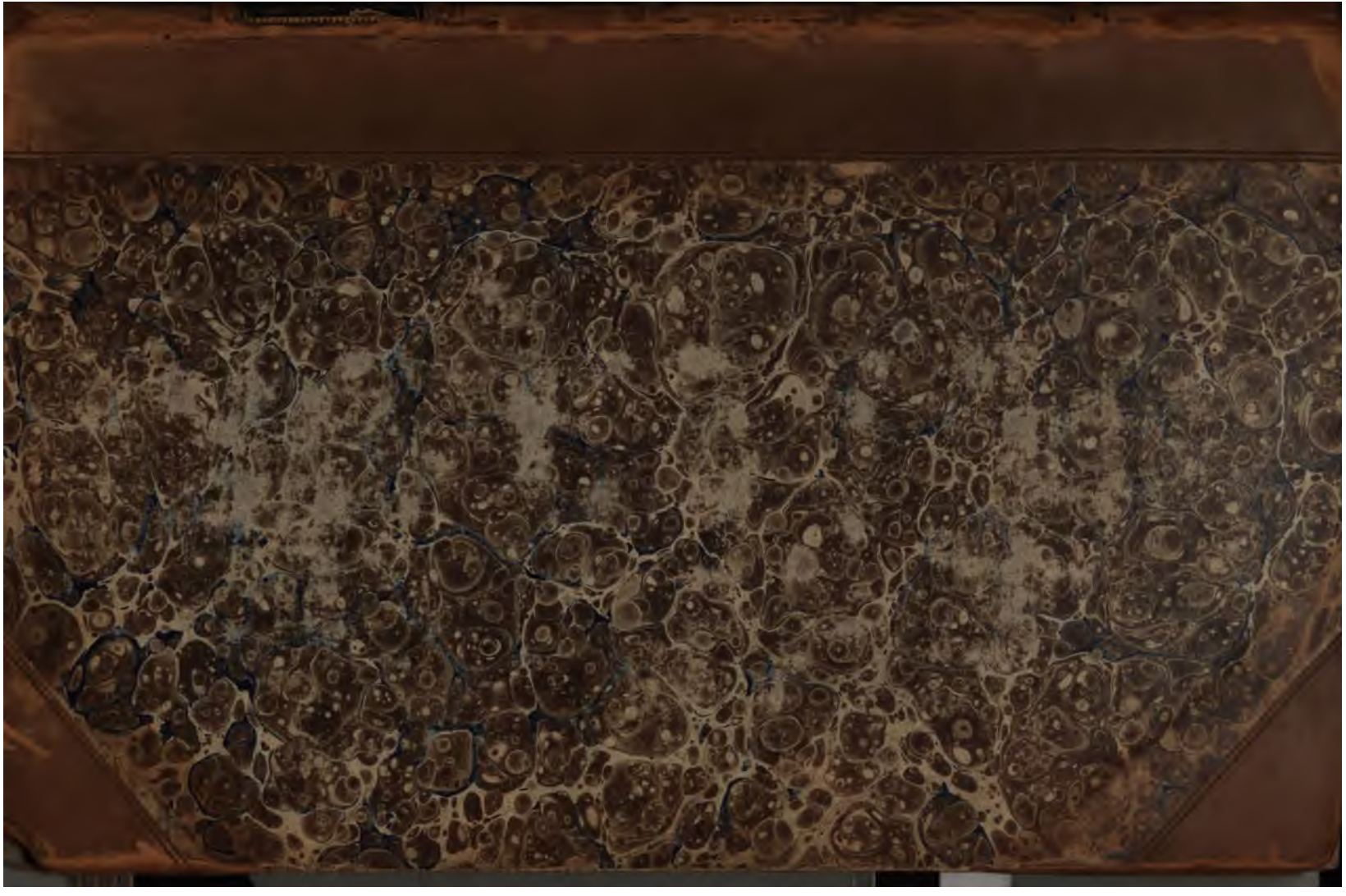
In einer verkleinerten Copie, welche der Künstler für Ludwig XVIII ausgeführt hat, ist noch in der einen Ecke des Vorgrundes, vor dem Albaneser und der Bäuerin tiefer unten sitzend, ein aufhorchender Lazarone hinzugekommen. Diese Figur ist meisterhaft: man muß in Begleitung solcher Leute den Vesuv erstiegen haben, um das ganze Verdienst dieser geistreichen Charakteristik zu fühlen. Auf Musik und Poesie mag der Lazarone sich leicht besser verstehen, als die zuhörenden Engländer: seine Aufmerksamkeit ist gespannt, sein Erstaunen besonnen; man sieht, wie der Strahl der dichterischen Sonne in die gemeine Natur hineinblitzt, ohne sie dennoch sittlich adeln zu können. Freilich wäre es gewagt gewesen, eine so unedle Gestalt in den Vordergrund zu rücken, wenn sie nicht im Schatten säße, wo sie nur durch Reflexe beleuchtet wird.

Die Abendbeleuchtung des Ganzen iſt vortrefflich gewählt, und harmoniſch ausgeführt; Corinna und die Figuren des mittleren Planes werden dadurch von unten her halb in den Schatten geſtellt, ſo daß das Licht auf den Haupttheil des Gemäldes beſchränkt iſt, und die günſtigſte Wirkung thut.

Anmerkung.

Die obige Beſchreibung erſchien zuerſt im Kunſtblatte des Morgenblattes, und war von einem kleinen jedoch wohlgerathenen Umriſſe nach dem Staffelei-Bilde begleitet, welchen einer unſerer gelehrteſten Kunſtkenner, mein Freund Sulpiz Boiſſerée, zu dieſem Zwecke in Paris beſorgt hatte. Ich freue mich, die Leſer jetzt auf eine weit ausführlichere und vollkommnere Nachbildung des Meiſterwerkes verweiſen zu können: ein großes lithographiſches Blatt von Aubry-Lecomte. Das Helldunkel, mit energiſchem Contraſt der ſtärkſten Licht- und Schattenpartien und mit vermittelnden Gradationen, iſt ſehr wohl verſtanden; die punktirte Behandlung der Köpfe, Hände und Arme iſt ungemein ſauber; die Schraffirungen an den Drapperien und andern Stoffen ſind dagegen keck und mannichfaltig; das Wollige an den Strichen, was ſich bei der Lithographie ſo leicht einſtellt, iſt vermieden; die Localtinten ſind angedeutet, ſo fern es möglich war, ohne der Harmonie des Gan-

zen zu ſchaden. Vielleicht iſt die Weichheit des markigen Pinſels nicht ganz erreicht, und einige Umriſſe, zum Beiſpiel an dem nackten Arm der Corinna, und beſonders an den Fingern der Hand etwas zu ſtrenge gehalten. Herr Baron Gérard ſchreibt mir bei Ueberſendung eines der erſten Abdrücke, den ich ſeiner Güte verdanke: Permettez moi de profiter du retour de Votre savant ami pour prendre la liberté de Vous adresser une épreuve d'une lithographie qu'on vient d'exécuter. C'est à l'Allemagne que l'on doit la découverte de la lithographie; Vous jugerez sur cette épreuve, quel parti les François ont su tirer jusqu'ici de ce procédé appliqué à la figure: car on regarde généralement cette pièce comme la meilleure production en ce genre. —

Da wir in Deutſchland weder das Original dieſes unvergleichlichen Werkes, noch eine Copie von der Hand des Meiſters ſelbſt beſitzen, wiewohl dieſer durch einen kunſtliebenden Deutſchen Prinzen zu deſſen Ausführung aufgefodert ward, ſo wird es allen Kunſtfreunden willkommen ſeyn, daß ſie ſich eine ſo treue Vergegenwärtigung und einen ſo reichhaltigen Erſatz der unmittelbaren Betrachtung verſchaffen können.

Gedruckt bei C. F. Thormann in Bonn.